



第七巻

小山内薫全集

春陽堂



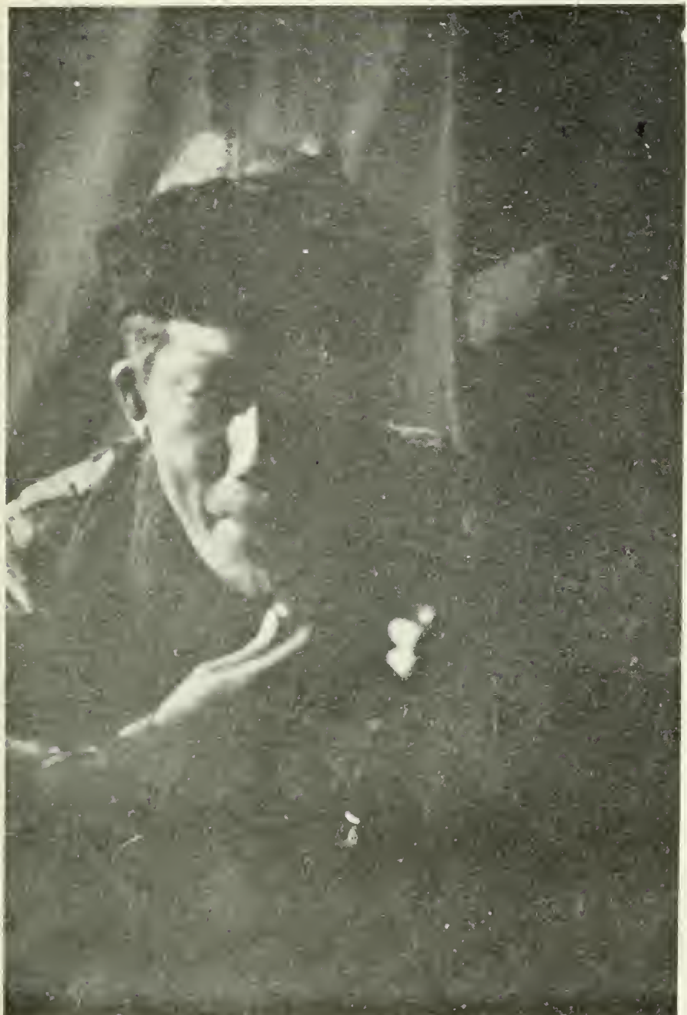
1　ハイプをくはへて



2 ルバアシュカ姿



3 坂町の書齋



4 老人の扮装



5 東　京　驛　前



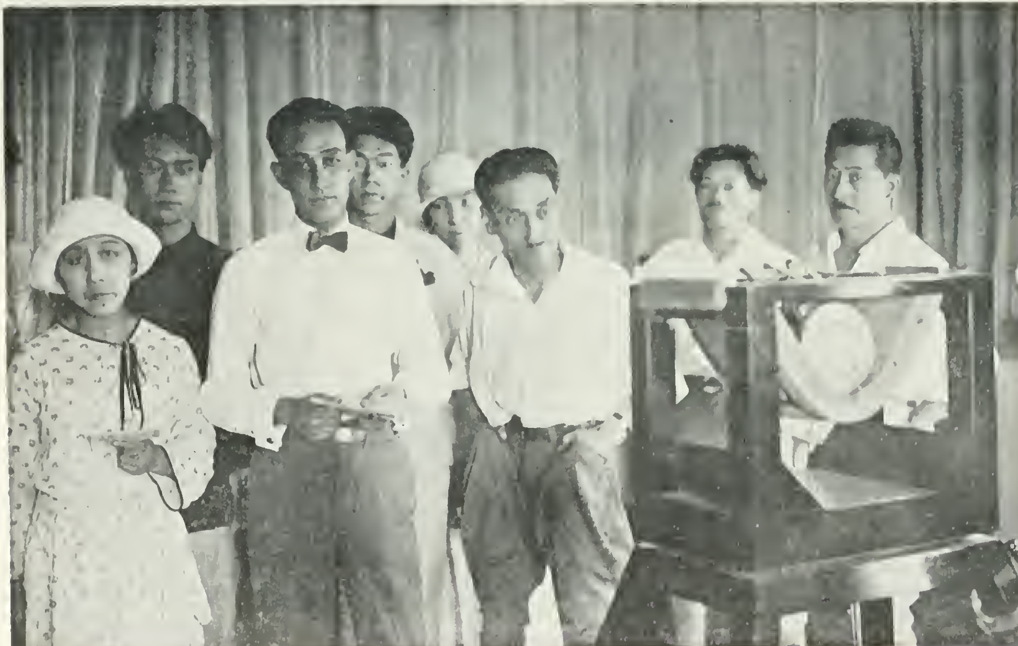
6 築地の街頭



7 講演の放送



8　J. O. A. K.の休憩室



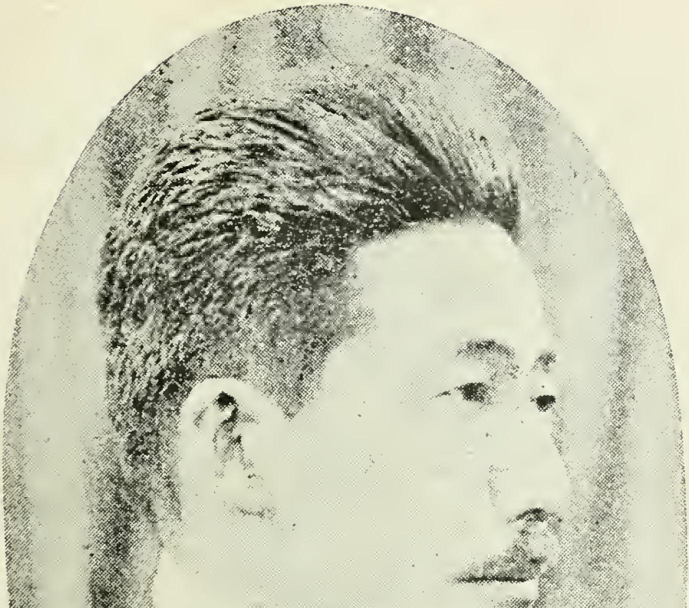
9　ラヂオ・ドラマの放送指揮



10 どてら姿の先生



11 「路上の靈魂」の一場面



12　松竹キネマ研究所々長

小山内薫全集 第七巻 目次

寫眞目次

明治卅八年―卅九年の劇評

（一）『高　時』（明治卅八年九月歌舞伎座）

私は名脚本だと思ふ。つまり二幕で北條高時といふ傲慢な人物を現し、その傲慢な人物の處へ、人間以上の者が出て來て、是を酷い目に合はせる處が面白いと思ふ。前の犬の件がない方が好いかとも思ひましたけれども矢張りあつた方が好い様です。但し彼處へ出る浪人は安達三郎といふ特別の名前を設けなくとも、往來の武士で好からう。西洋式で行くと A soldier とかいふ位なものです、それでないから名乘になつてからが長くなると思ふ。次の幕になつて面白いと思ふのは、高時の我儘がよく現れて居る處です。田樂舞、妖靈星の事は太平記にあるが、大佛と城入道の諫言は、あれは新に付けたものだらう。高時が最初大佛の諫言を聞いて承知したと言ひ、更に「今日の所は許せ〱」と言ふのも面白く、城入道に祖先の命日だからと言はれ、直ぐ參つて了ふなども高時らしくて好い。唯燭臺の燈が吹き來る風に消えると皆が火を取りに行く、やがて衣笠が一人で出て來る此間が手間取り過ぎる樣だ。尤も天狗にたぶらかされる間が、舞臺ではあんなに長いが、實際では僅の間にあれだけの事

があつたものとして書いたのなれば非常に面白いと思ふ。それから衣笠が高時の扇子を借りて踊る。あれも好いと思つたが、詰らぬのは高時が田樂の講釋をするのです。幕切に高時が天を睨む處は太平記に所謂「眼に遮る者もなし」で、睨んでも始まらないのだが、それを睨む處が高時らしくて面白い。

大きなドラマとしては、高時の結末も附けなければなるまいし、安達母子と高時その人との關係も今一層密接な物にしなければなるまいが、一幕物としては、却つて高時がその非を悔ゆるとか何とかいふ結末のつけてない方が、却つて餘韻がありはしまいか。例は違ふがツルゲネエフの小說の或物が面白いのは、その第一章の前にも事柄があり、その大團圓の後にも事柄があるといふ處にあるのださうです。一寸見ると、一つの長い話の一說をチョン切つて出した物の樣に思はれて、不滿足の感を與へるかも知れないけれども、人生といふ神秘な物を假令長篇を以てなりとも說明し去つて了ふよりは、短篇を以てでもそのキイポイント（急所）を寫し出した方が却つて面白くはないかと思ふ。一幕物の面白みはかういふ處にあるのではないかと思ふ。嚴格な古典の規則から言へば、さういふ物は存在の價値なき物であるかも知れませんけれども、マアテルリンクの神秘的な一幕物や、ストリントベルヒの寫實的な一幕物は、今日の人に取つては非常に感じの深い物でありますから、充分存在の理由はあると思ひます。この高時なぞも多少の缺點はあらうが、夫等を修正して永久に殘して置きたいものだと思ひます。

僕はこの「高時」を以て材料が好いだけあつて、其作としての價値は夫程でもないとするのは少しどうかと思ふ。太平記に出て居る處は極少しであつて、あれで一種凄愴の感を得るのは確であるが、太平記を讀んだ時の感じとこの「高時」を見た時の感じとは、大變違ふだらうと思ふ。太平記にあつては只高時が田樂が好きであつて、夫が爲に天狗に弄ばれると云ふだけの事を書いてあるだけだが、この脚本にあつてはその天狗が出る迄の準備、運びといふ物が中々面白く出來て居る。先づ輿に載せた雲龍と稱する犬を往來に置いて、高時の家來が高時の噂をして居り、トヾ犬のお伴なぞは餘り有難くないと言ふ。ここで先づ輿に載りたる犬といふ有形な物に依り、又諸士の對話といふものに依つて略高時の人物如何を思はせる。そこへ安達の母が出て來ると同時に上手から多くの犬が出て來て雲龍と喧嘩をする。その騷で安達の母は雲龍に嚙みつかれる。ここで多くの犬も出さず從つて雲龍との喧嘩もなく、只雲龍が輿から飛出して安達の母に嚙みつく樣にしたら餘程詰らぬものになると思ふ。一寸した事だが他の犬を出してそれと雲龍との喧嘩の爲に、老母が嚙みつかれる樣にしたのは非常に面白いと思ふ。又普通の町の犬が出て來ると、輿の上に立派な首輪をして居る雲龍が突然飛出して夫等と一緒に喧嘩する處も、雲龍の等しく只の犬たるを表はして面白い。そこへ安達三郎が通りかかつて突然雲龍に斬付る。ここで安達が雲龍の首輪なぞを見て考へたり何かしない處が非常に好い。安達といふ人物は雲龍なぞは元々何とも思つて居らないので、母の爲に已むを得ず高時の權威を穢すといふ

樣な考へがあつてしたのではない。犬が母に噛みついた、だから斬つた、當然の事だ、といふ心持の人であると思ふ。故に縛られるなどは安達に取つては實に意外な事であるので、かういふ人物が高時の運命を呪ふのは非常に自然であると思ふ。母と子が立廻の間をあちこちと逃げ惑ふのも、武士が母と子に刀を擬して安達三郎を縛に就かしむる運びも捨てたものではない。安達が浪士であつて此の惡意なく鎌倉へ仕官を求めに來て、却つて高時の爲に捕はれの身となるのも感じが深い。これだけの感じを看客に與へて置いて、さて柱に靠れて盃を手にした高時の姿を見せるのも面白い。犬の場と酒宴の場の幕間は短い程好い。振落しの道具幕にしたら猶好くはあるまいか。さて長崎次郎が出て來て前場に起つた出來事を言上する。前の場と此場とを聯絡する人物は此長崎一人であるが、人物が一人であるからと言つて、必ずしもこの場の聯絡が薄弱であるといふ事は出來ないかと思ふ。犬を斬られたと聞いて高時が直ぐ浪士を斬つて了へと言ふ。此時浪士の名前などに一向氣を留めぬ處などは面白い。そこへ大佛が出て來て諫言する。幾ら理を說いても聞かない。大佛は殆ど諦めて了つて正に高時の命令が行はれようとする時に、城入道が出て來て先祖の命日であるからと言ふ。强情我慢の高時も先祖の命日には勝たれず、直に諫言を容れる處も誠に心持が好い。高時に對して同情の念が起るから好いのだ。長崎失望して退場する。高時大佛と入道に酒を勸める。ここで今諫言された事などは一向忘れて了つた樣な一種鷹揚な處の見えるのは面白い。人が辭退すると二度と勸めず。そんなら氣儘にし

ろと言つて了ふのも誠に心持が好い。二人が退場をする。衣笠の舞となる。軈て風で燈が消えると、燈火をといふので衣笠並に侍女一同、一人も殘らず退場する。そこへ天狗が出て來て高時を飜弄する。高時は天狗と知らずに飜弄されて居る。氣を失して倒れると、一同雪洞を持つて出て來て高時を介抱する。高時は息を吹き返し自分を飜弄したのは天狗だと知つて、例の大に怒つて長刀を脇挾み、ツカツカと緣へ出て空を睨む。これで幕切になるが、俄に燈が消えたと言つて女共が戰慄して一人も殘らず退場して了ひ、高時を一人にしてそこへ天狗を出すのも好い。强情な高時が天狗を田樂法師だと思つて、素直に舞を敎はる處も呑容をして高時といふ人物を只憎ませない用意であると解釋すれば誠に面白い。衣笠が一寸出て來て天狗を見て驚いて引込んで大勢を連れて又出て來るのも宜しい。これを要するに高時といふ自己中心主義の人物を先づ「人間」なる浪士の呪詛を以て傷け、次に「亡き人」なる先祖の命日を以て抑へ、最後に「超人」なる天狗を以てこれを飜弄した所は確に作として賞する價値のある處だらうと思ふ。から考へて見れば所謂「纏り」といふものが强ち絕無であるとは言はれぬだらう。

史劇の最も重要な目的は時代精神の發揮にある。「高時」にはそれがないから史劇としては餘り賞讃する價値がないといふ說の人もある樣だが、これは少し考へ物だと思ふ。第一僕は劇といふ物の中に特別に史劇といふ門を設けて、或種の資格がなければ此門に這入る事が出來ぬとするのが不贊成であ

る。劇の部門は卽ち劇あるのみ、人爲的の部門分けは徒にポロオニアスが諧謔の材料を增すのみだ。第二に、一歩を讓つて、史劇といふ特別の部門を設けるとして、果して其最大目的は時代精神を發揮するに在りと言へるか、如何か、これが又非常な問題だ。成程時代精神を十分に發揮するといふ事は確に史劇の面白みの一つであらうが、その總てではあるまい。第三に、それも其主人公が其時代精神の生む處、所謂其時代の兒でなるならば、十分時代精神を發揮するのも面白からう。否發揮しなければなるまい、併し高時と云ふ樣な人物は何れの時代にも在るのであるからして、今日の吾々にも痛切に見らるるのではあるまいか。勿論高時だからと言つて歷史上の人物である以上は或時代精神の感化を受けない事は無い、併し時代精神が生んだ所謂時代の兒であつて、彼の時代で無ければ無いといふ人物ではあるまい。高時の母は「時代」に非ずして寧ろ「境遇」である、而して其「高時の境遇」なる、何れの時代、何れの國にも在り得る、否實際在る境遇だらうと思ふ。故に劇「高時」に向つて時代精神呼ばはりをするのは場合が違ひはしまいか。之を要するに、史劇といふ特別な部門を設けるとする、時代精神を發揮するのが唯一の目的ではあるまい、更に一歩讓つて史劇にして時代精神を發揮しなければならぬ場合を考へて見る、「高時」はその場合でない。故に時代精神の發揮に於いて缺くる處があると言つて默阿彌の「高時」を斥ける事は出來まいと思ふ。

針金三味線は初から終まで同じなのが面白くないと思ふ。天狗が遠くから近くなる處、また近くか

ら段々遠くへ去つて行く處を音の高低或は緩急で聞かせる工夫がありさうに思ふ。

（二）『大森彦七』（同前）

櫻痴居士は「合戰櫻」を元にして書いた物の樣に思はれるが、僕は一應更に「合戰櫻」の元なる太平記に遡つてこの傳說の價値を考へて見たい。太平記に依つて見ると、大森彦七といふ人物は、田舍の强い武士で、世に怖い物なしといふ豪膽不敵な人間らしい。さういふ人物が亡靈の爲に苦しめられて、終に氣が觸れる樣になる所は面白い。又この大森といふ武士は細川某の下に附いて、正成を亡すに非常の勳功のあつた人で、かかる勳功のある武士が平和克復して論功行賞の結果非常に財政が豐になつて、一族を集めて盛んに田樂其他の遊宴を催して居る最中へ、怨を呑んで戰死した正成の幽鬼が現れてその豪奢な興を醒す點なども、この傳說に面白みのある處ではないかと思ふ。前にも言つた如く櫻痴居士はこれを元として作つた淨瑠璃を、更に作り直した物であらうが、多少は太平記の源にも遡つて考へて見たに相違ない。それにしても田樂は餘り利いて居らず、淨瑠璃に從つて超自然の幽靈を唯の人間にして了つたのも却つて不自然の感を起させた。從つて彦七の佯狂といふ樣な、一種子供らしい眞似をさせなければならない事になつた。これなども所作として踊らせるといふ考へからした事に違ひはないが、矢張元の傳說通り本統の狂人にした方が却つて眞面目な物になりはしないか。正

成の幽靈は太平記に據ると前後七回出る。七回目が出た跡で彥七が、「我に來る事既に七度なり、これまでにぞあらめ」と言つて平氣な顏をして居ると、空に聲があつて、「よも七人には限り候はじ」といふ處などは凄くて好い。第二回目の幽靈は多勢寄つて田樂の催し最中に出て來るが、これなども芝居にしたら面白い處ではないかと思ふ。彥七が狂人になり座敷牢に這入つて居る處へ亡靈の來る處も面白い。要するに高時の田樂舞程、好い種ではあるまいが、脚本の材料としては決して高時に劣る物ではないと思ふ。櫻痴居士の書いた「大森彥七」と默阿彌の書いた「高時」とを比べて見たら、材料が好いからと言つて誰にでも好脚本が書けるといふ議論は立たぬかと思ふ。

（三）『ひらがな盛衰記』（明治三十八年十一月歌舞伎座）

今度の「ひらがな盛衰記」は、勘當場と逆櫓と二つ出てゐますが、これは盛衰記の二つの筋とも言ふべき梶原一家の出來事と、山吹御前並に駒若君の成行との內、前者の發端と後者の後段とを並べたものであつて、千鳥とお筆が姉妹であるといふ陰の關係の外、此二幕の間に何等の聯絡を認める事は出來ません。依つて私は此二幕を各〻別な一幕物として見た上の感想を述べたいと思ひます。先づ勘當場は千鳥に對する梶原兄弟の關係から言つても、源太が義理で態と高綱に敗け、其爲に苦しむといふ、武士の意地から言つても、母の延壽が表面上兄を憎むと見せて、實は却つてこれを庇ふ情から言

つても、從來在り來りの武士道的脚本形式であつて、極めて平凡な物だと思ひます。但し延壽が手紙を見て居る前で兄弟の問答があり、母が二人の問答に關係なく、手紙に據つて事の成行を知つて悲しむ邊は、一寸異つて居ると思ひます。

逆櫓の場に就て言ひますと、第一樋口がどうして權四郎の家へ入婿になつてゐるかその筋道が明瞭でありません。これは盛衰記全部から見ても言へる事で只義仲が義經に討たれる時その四天王の一人と言はれてゐる樋口が、多田藏人征伐の爲め留守であるといふ事だけ書いてあり、樋口の方は樋口の方で、主君の滅亡を知つて時機を待たうと船頭權四郎といふ者の入婿になるといふ事だけしか書いてありませんので、敢て不自然といふ程の非難も加へられぬか知らぬが、何やら不滿足に思はれます。第二に此幕で見るとお由とお筆は双方全く面識がない樣であるが、院本に據ると此一つ前の場即ち大津の淸水屋で、確に二人は逢つた事がある筈である。それはお由が大津繪を持つて隣の部屋へ行き、それを駒若君にやる處です。然もお由が襖を明けて「これ申しお隣の」云々と言ふとお筆がその大津繪を取つて押し戴き「これは〳〵忝けない」云々といふ會話までしてゐるのですから、全く知らぬ筈がありません。是等は作者の不注意から起つた事でありませうが、氣になりますから一寸申して置きます。併しこの場だけ言へば、お由も權四郎も全くお筆の顏を知らない事にして置いた方が面白いと思ひます。扨是等の缺點を除いて私は此一幕を非常に面白いと思ひます。權四郎といふ普通の船頭

を主人公とし、樋口の松右衛門、お由、お筆を脇にした一幕物としては愈面白い。何故かと言へば此一幕の間に權四郎といふ人物は、殆んど總ての種類の表情を盡してゐる樣に思ふからであります。先づざつと權四郎の表情の移り變りを申して見ますと、第一は平靜の內に行方の知れなくなつた孫を思ひ出して稍悲しみの表情があり、第二に松右衛門の出世を聞いて稍喜び、第三にお筆の姿を見て一圖に槌松が歸つて來たと思ひ、「夢か現かい」「何故入らぬ」のあたりは、大歡喜の表情に移り、第四に槌松の死を聞いて自失の狀態となり、第五に漸く淚を覺えて悲しみの表情となり、第六に大悲嘆となり、第七にお由を叱る尾について お筆が諦めろと言ふと、「女子默れ」といふ邊から漸々怒りの表情となり、第八には「首にして渡さう」といふ大忿怒の表情に移り、第九に樋口の名乘を聞いて意外の表情、第十に「我子の主人は己が爲にも御主人」といふので、斷念の表情になり、暫く平靜の表情があつて、第十一に笈摺の件から「槌松聖靈頓生菩提」までもう怨もなく怒もない純粹な悲しみの表情に終る。此間には悲しみの種類もいろいろあり、怒りの程度もいろいろあり、喜びの對象もいろいろあつて玩味すれば玩味する程深い味があると思ひます。此表情の轉移は、片市の藝に據つて知る事が出來たので、片市はこの淨瑠璃に於ける權四郎の情の轉移を解釋して遺憾ないものと思ひます。聊か藝評に涉る樣であるが、片市が是等多くの表情の移り變りを突然にやらず、漸々にやつた處、それからこの多くの表情を通じて亡き孫を悲しむ祖父の淚を一貫した處は寫實藝として絕妙の感があります。表

情の移り變りが唐突でない事は、梅松の死を聞いて呆然自失の顏色から、漸く少し口を開き、漸く目を瞬いて悲みの表情に移る處、その悲みの表情の内にお筆の物語を聞いて、漸く怒りの表情に移る處邊が好適例です。梅松に對する悲しみが一貫してゐるといふ事は、人形の方から言へば餘り褒めた事でなく、怒りは怒り、悲しみは悲しみ、喜びは喜びとちやんと區切が立つた方が好いのかも知れませんが、幾ら淨瑠璃でも一旦人間が演ずる以上は、人間らしい自然な從つて寫實的な表情をしなければなるまい。また權四郎といふ人の性格から言つても、所謂「取外す」側の人であつて、俄に喜び、俄に怒り俄に悲む底の人であるかも知れぬが、私は權四郎を常識のある感情の度合も普通な人間として見たい。さう見た方が吾々明治の青年には痛切の感がある。この點から見て私は片市の權四郎から學ぶ處が多かつた。松の場は脚本の上から見て別にいふ處もない。但し大甘な立廻りは感興を殺ぐ事甚しい。此場に於ける權四郎の表情は又前の場にない表情がある。それは眞に駒若君を愛する情と、これを己の孫にして助ける積りで樋口が何か言つても取合はず、何もかも承知をして居る、安心だ、といふ表情がある。最後の舟唄は今迄の總ての情を絞つて結んだ感がある。

(四)『富士太鼓』(同　前)

「富士太鼓」といふ能は謠曲で讀んだだけだが、住吉の樂人の富士といふのが花園天皇の御召で京都

へ往き、同じ樂人の淺間といふ者に妬まれて殺される。それとも知らずに富士の妻が子を連れて夫の安否を尋ねに行き、事の樣子を知つて物狂ほしくなり、太鼓が敵だと言つて撥で太鼓を打つたといふだけの筋で淡りした詩的な作です。人物は富士の妻とその子と、物語をする官人と別に從者が一人、これだけで淺間を陰にしたのも餘情があつて好い。殊に富士の妻が官人に夫がどうしたと聞くと、直ぐ直截に「のう富士は討たれて候ふよ」と言ひ、富士の妻が「何と富士は討たれたると候ふや」といふと、官人又直截に「中々の事富士は淺間に討たれて候ふ」といふ邊など、少しも廻り諄い處がなくて好い。それから富士の妻が「あら恨しや如何に姫、あれに夫の敵の候ふぞや、いざ討たう、あれは太鼓にて候へ、あかで別れし我夫の失せにし事も太鼓ゆゑ、只恨めしきは太鼓なり、夫の敵をいざ討たうといつて狂ひになつて太鼓を打つ、思ふざま太鼓を打つてしまふと「我には晴るる胸の烟、富士が恨みを晴せば、涙こそうへなかりけり」といふので胸の晴れる邊も心持が好い。さて今度の「富士太鼓」は此謠曲を元にして作つた脚本であるが、全く能を離れた處が作者の得意とする處であるさうだ。併し全く能を離れた物であるかどうかが先づ疑はしい。富士の妻が狂ひの邊は能から出た所作事ではあるまいか。それはさうとして能から離れたといふのが自慢な脚本であるから、純粹な脚本としてその價値を考へて見たい。今度の脚本の筋は、先づ知足院の庭で舞樂の催がある、一順舞樂が終ると、知足院は舞人二名に被物をする。次に樂人の淺間を呼出してこれに祿を賜ふ、淺間が面目を施し

て退出しようとすると、洞院長實卿といふ人が微醺を帶びて出て來て淺間を留め、今日御身の打つた太鼓の手は亡せにし富士が秘傳である、それをどうして知つたかといふので、遠廻しに淺間が富士を討つて秘傳の一卷を奪つたに違ひないといふ事を仄めかす。諸卿は長實を御遊の興を殺ぐものなりといつて退ける。淺間は事なう退出する。諸卿も一先づ庭を退く。そこへ富士の妻がその子の忘草を連れて夫の安否を尋ねに來て、常々夫が別懇にした長實卿に會ひたいといふ。長實卿が出て來て富士は人手に掛つて果てたと物語ると、忽ち富士の妻の氣が狂ふ。そこへ知足院が出て來て「信濃なる淺間」云々といふ歌を色紙に書いたのを富士の妻に渡す。富士の妻は此歌を讀むと俄に狂氣が癒つて富士を討つたのは淺間だなといふ思入があり、敵を討たうといふので知足院を辭す。舞臺半分廻つて紅葉林を縫うて泣く泣く歸る富士の妻子を見送るといふのに終つて居る。これだけの筋を讀んだ丈でも、如何に此脚本の作者が、此材料を平凡に不自然に締りなく書いたかが分る。此劇を見た人は一層その感が深いであらうと思ふ。第一この幕へ淺間を出す理由が薄弱だ。理由が薄弱だから從つて人物も躍動してゐない。第二に富士を殺して秘傳の一卷を盜んだとしたのも惡い。淺間は富士に勝るとも劣る程の樂人ではない。それは謠曲にも「信濃なる淺間の嶽も燃ゆるといへば、富士の烟も甲斐やならん」とあるのでも分かる。伯仲の間にある二樂人が爭つてこそ面白いので、富士の秘傳を盜んで名を爲す樣な淺間にしたのは面白くない。此點は唯妬んで討つたといふ能の筋の方が感じが好い。第三に富士

の妻の氣が狂ふのは許すべしとして歌を讀んで氣狂の癒るのは可笑しい。これも太鼓を散々打つて胸を晴らす能の筋の方がまだ自然だ。第四に大勢諸卿を出したのは、芝居の背景として賑かで好いかも知れぬが、その背景が富士の妻に對して何等の效果を呼起さないのも缺點だ。富士の妻子が去るのを長實と知足院が見送る舞臺面だけは贊成だ。要するに能から出でて更に能以外の新天地なく、能の形式を離れた脚本でありながら、劇的發展の不十分なる點より見て、この脚本は全然失敗の作であらうと思ふ。

(五)『梶原譽石切』(同　前)

一體梶原が二つ胴の試斬の時、六郎太夫を助けて罪人だけを斬る腹が分からぬ。刀が欲しい人なら大庭が梶原の目利きだけで滿足しなかつた時に、自分が買つて了へば好いではないか。目利きを疑はれたのを殘念に思ふなら、一つ胴だけ斬る樣な愚な事は止めていきなり石を切つたら好いではないか。一人斬る位なら斬らないのも同じではないか。要するに斬られた罪人こそ好い迷惑だ。昔の作者が徒に波瀾を設けようとして却て不自然に陷つた好適例である。罪人を斬つた迄は好いとして、大庭などが退場してから、梶原が刀を買はうといふと、六郎太夫はそれでは氣が濟まぬといふのは、梶原の目利きを疑ふ樣にもなり、名刀に對する自信もない樣だ。從つてこれで梶原が石を切るのも詰らない。

强ひて此一幕の美處を擧ぐれば、六郎太夫が婿文藏の爲に三百兩の金を得んとして二つ胴の一つにならうと言ひ出す處だ。娘がついて來る必要はない樣に思つたが、婿の爲に金を調へるのであるから心配してついて來たと思へば好い。無論作者は舞臺の配合上出したものに相違ない。罪人の愚痴に院本にもない「ビールの泡」とか「南無阿彌ラム酒」とか明治式の當込みを言はしたのは不都合だ。

御洗石の辨償は誰がするのだらう。梶原がするとすれば、馬鹿に高い刀を買つたわけになる。六郎太夫が拂ふとすれば、折角の三百兩もフイになつて了ふだらう。こんな事に一向頓着なく。得意氣に微笑むで歸る梶原、喜び勇んで見送る六郎太夫、「氣が知れぬ」とは斯かる人達を言ふのだらう。

（六）『三幅對上野風景』（同　前）

直參の御數寄屋坊主たる河内山が、己の位置を利用して出雲守を抑へつけて上州屋の娘を助けるのは痛快だ。爲了せて歸らうとする玄關先で大膳に見現されるのも妙。見現されても繩を打たれぬのは更に妙、花道へ來てから已むを得ず默つてゐる大膳を嘲弄一番して入るのは更に更に妙。蕎麥屋の作は技巧上の拔目のないのに感服する。初め蕎麥を食つてる二人が探偵なのも好い。これが歸ると直次郎が出て來て門から蕎麥屋の內を覗き、誰も居ないで丁度好いと言つて入り、始終顏を見せない樣にして蕎麥を食つて居る。そこへ丈賀が出て來て蕎麥屋が起きて居れば好いがと繰返し繰返し心配しな

がら杖で戸口を探つて見て、起きて居るのを喜んで中へ入る。蕎麥屋は常得意として大に之を歡待する。丈賀は幾ら寮で御馳走になつても、ここの蕎麥を食はなければ氣が濟まぬと言つて、旨さうに蕎麥を食ひ乍ら、三千歳の噂になり直侍の事に及ぶ。直次郎はそこそこに拂ひをして外へ出る。舞臺半ば廻つて蕎麥屋の戸口を正面に、裏口の開つ放しになつてる隣家の黒塀を見せる。直次郎が待つて居ると丈賀が出て來る。ここで始めて直次郎が聲を掛けて三千歳へ文を賴む。丈賀が引込むと直次郎が直ぐ花道へ向ふと、下手から丑松が出て來て、これと擦違ひ名乘つて別れる。丑松が一人殘ると、蕎麥屋の亭主が行燈を納ひに外へ出て、隣の裏木戸の開いて居るのに氣付き、女房に「知らせてやれ」と云ふ。丑松がこれを聞いて直次郎を訴人する決心を堅めて引込むといふ運びだが、舊い形式を利用して五分の隙もない處は感嘆の外ない。

（七）『義經千本櫻』（明治卅八年十二月市村座）

千本櫻といふものが若し不朽なものであるならば、鮨屋によつて不朽になるのではあるまいか。鮨屋の外は餘り賞讃すべき價値はないと思ふ。殊に千本櫻全體を通じて讀んで見ると、渡海屋が知盛であり、彌助が維盛であり、覺範が教經であるといふ樣な事が澤山あつて面白くない。今度の芝居は狐忠信に關する場だけ出した樣であるが、それにしては何の爲に大物浦を出したのか訣が分からない。

今度の大物浦は能の船辨慶を芝居にして見せただけの事で、渡海屋といふものがないから、千本櫻といふ院本に對しても、不精な出し方であると思ふ。さて狐の一件であるがこの狐は鳥居前と道行と河連館と三ケ處に出るだけの樣であるが、鳥居前は只出て靜を救ふといふだけの事で、自分が狐であるといふ自白はして居らぬ。道行に於いても格別論ずべき白もない。要するに千本櫻の狐は河連館に於いて、その全體を現して同時に姿を隱して了ふものである。依つて河連館一場を以て狐忠信なるものの價を定むる事が出來ると思ふ。この狐は自分の兩親の皮で出來た初音の鼓といふものを慕つて、國へ歸つて居ない筈の忠信と姿を窶し、長く靜の供をして終に河連館へ來る。そこで見現しになつて初めて自分の履歴を告白する。義經が動物の孝に感じて鼓を讓る。狐はその返禮として義經の難を救ふといふだけの事だ。狐といふものを人間にして、芝居の色合として揃ませる事の好惡は措いて、その動物が劇中人物或は劇の全體に或影響を及ぼしてゐれば、一種人間以外の力といふ物を感じて非常に面白いと思ふが、千本櫻の狐の如きは、義經靜等に何等の影響を及ぼして居ない樣に思ふ。狐は狐で全く離れたもので、その離れたものが時々飛出して離れた儘、色合をつけて居るといふのに止るのであるから面白くないと思ふ。義經が狐の物語を聞いて感涙を催すが、それも一時の事でそれから後どうかうといふ事がないのである。一體かういふ動物に關する院本を書いた作者の考へは兎に角、昔の役者がこれを[illegible]臺に上すに當つては、これに依つてケレンを見せようといふだけの考へでやつたらし

い。それであるから古名優の型に據つて舞臺の上に演ぜらるる芝居その物を見た目は面白いが、その場の院本的價値といふ物は大したものではない。

（八）『大杯觴酒戰强者』（同　前）

この芝居の妙味は、姿は大名で心は平民的な井伊掃部と、心は立派な武士であつて、姿は足輕である馬場三郎兵衞とを突合はした處にあるのであらうと思ふ。卽ち井伊掃部の氣合は馬場三郎兵衞の姿となつて現れ、馬場三郎兵衞の心持は井伊掃部の形となつて現れて居る。つまり形と心を兩方に入替へた樣な人物が二人出くはして、意氣相投合する處が面白いのであらう。だから足輕の姿をして立派な武士であるといふ事を失はぬだけの柄のある役者と、平民的な態度を取つても少しも大名たるの尊嚴を破らない樣な柄のある役者とが演じてこそ、多大の興味を感ずるのであつて、全然柄の芝居であると思ふ。僕は權十郎と左團次で一度、高麗藏と猿之助で一度、それから今度の菊五郎と吉右衞門とから三度見たが、三つの內で面白いと思つたのは第一の場のみであつた。第二第三の場合には全然この劇の脚本としての價値を認める事が出來なかつた。

（九）『伽羅先代萩』（明治卅九年一月歌舞伎座）

先代萩では何と言つても飯焚の一幕が傑出して居る。政岡の子に對する親の愛と、君に對する臣の愛とが、纒綿の妙を極めて居る。初め、鶴喜代と千松を御飯を食べさせずに待たして置く處は、臣の愛は無論表れて居る。千松にも毒のある物は食べさせたくないといふ親の愛も仄見えて居て面白い。千松に毒味をさせる處は、臣の愛の爲めには親の愛を犧牲にしても好いといふ腹を見せる處で、臣の愛が親の愛に勝つて居る場合だ。併し千松は毒味で斃れないから、まだ然程其臣の愛が明確に表れぬ。千松が毒の菓子を食べ、菓子箱を蹴返して斃れる所では、政岡の臣の愛の最も明瞭に最も高潮に表れる處で、此場合には親の愛は全然犧牲に供されて居る。一同が退場すると、鶴喜代が難關を逃れたので、ほつと一安心する。即ち君に對する臣の愛から出た心配が一時休む。そこで今迄堪へて居た親の愛が、一時に迸り出でて、千松の爲に血涙を絞つて泣く。ここは親の愛が最も高潮に表れる處だ。茲で幕を閉づるのも好い。親雀と兒雀を養ふ件、雀の歌の一條に、舊劇に數の少ない詩的なシインの一つだ。床下は繪を見るやうで、いつ見ても美しい。全體の筋と全然離れて居らぬのも可い。對決は明治の裁判を心得て居る者の眼から見ると隨分馬鹿々々しい物だが、何となく勝元の豪く見えるのは不思議だ。刃傷は外記の落入が好い。併し死にかかつてゐる人に謠を歌はせるなどとは隨分殘酷だ。昔の名君はさうした者だつたのか知ら。

（十）『十二時會稽曾我』（明治卅九年一月東京座）

淨瑠璃曾我會稽山は確に近松の佳作の一つであつて、僕も常々愛讀する處であるが、その曾我會稽山に基いて櫻痴居士が作つた脚本十二時會稽曾我は何故か一向味のないものだ。その理由を考へて見ると近松は詩人であつた、櫻痴居士は詩人でなかつたといふ一言の答で盡きる。櫻痴居士が詩を解さなかつた人である事は、場面の按差からも文句の直し方からも論ずる事が出來る。先づ場面の比較をして見ると、近松の原作では第一段の第一場は竹取の間だ、高家の妻女が集つて鹿評定して居る處である。第二場は大名小路で範頼が鬼王に割符を渡す處だ。第二段の第一場は二宮の留守宅で二宮の妻が夫を追うて駈出す處だ。第三場は北の丸の大廣間で蒲殿が切腹し、二宮が狩場へ急使に立つ處だ。第二段の第一場は二宮の留守宅で二宮の妻が夫を追うて駈出す處だ。第二場は藤澤寺の下の心太屋で二宮夫婦の邂逅並に鐘の條がある。第三段の第一場は狩場で團三の召捕並に曾我兄弟が祐經から荒馬を貰ふ條がある。第二場は曾我の里で假病をして居る母を訪ねて曾我兄弟が來る。卽夜別れて出立する。第四段の第一場は虎少將の道行で裾野近くの狩屋から駕籠で歸つて來る龜菊に逢ふ條。第二場は狩屋で兄弟の復讐。第五段は賴朝の御前に於ける五郎の問答といふ順になつて居る。櫻痴居士の十二時は第一段の第一場を拔いて第二場では朝比奈三郎の條を拔いて居る。第二場の終で二宮夫婦の別れを濟まし、原作第二段の全體を拔いて了つた。第二段は略原作の通りだ。第

四段に至つては虎少將の道行を拔いて居る。第五段は全然之を拔いて了つた。二宮夫婦の事件は見物に片唾を飮ませる面白みがあると同時に、心太屋に於ける梶原主從の滑稽、藤澤寺の鐘の音などといふものがあつて餘程面白いのに櫻痴居士はすつかり之を拔いて了つた。北の丸で二宮の離緣を濟まして了ふのは無理でもあるし飽氣なくもある。原作では急使に立つた二宮の跡を追うて妻が駈出した事になつて居るから、曾我の閑居の場で「二宮へ人を走らせても夜明より夫婦ながら留守」といふ文句が解るが、心太屋を拔いた十二時の曾我中村閑居で、「夫婦とも不在」とあるのは解らぬ。第四段の虎少將道行といふ極めて詩的な場を全然無視して了つたのも殘念だ。言葉の上から言つても兄弟が酷經から貰つた荒馬で家へ歸る處のチョボで、原作に「仇は却つて情の馬」とある其「仇」の上へ「つけねらふ」とつけたるも滑稽なれば滿江が二人の子供を怨む處で「起臥立居明暮に病となつて痛めんより、鴆毒となつて一思ひに殺して了へ兄弟」といふ原作の妙文句を、無殘や「起臥立居明暮に病となつて痛めんより、一思ひに殺して了へこりや兄弟、ても怨めしい心ぢやなア」といふ平凡な文句にして了つた。かういふ例はまだ澤山あらう。全體から言ふと原作の白ばかりを使つて、地の文を一向顧に置かず、筋ばかりを運んで行つた傾があるので、それでこんな味のないものになつたのではあるまいか。近松を脚本に直して原作に近い興味を引起さしめんと欲せば、十分地の文をも咀嚼して之を頭に入れた上で筆を下さなければなるまい。

會稽山にプロロオグが要るといふ人の說には不賛成だ。會稽山だけで十分解ると思ふ。蒲殿の切腹は如何にもあつけない。曾我兄弟に割符をやる爲に生きて居た人のやうで如何にも不自然だ。今度の芝居を見て可笑しいと思つたのは兄弟の遺書を二つの紙帳に一句々々割つて書く事だ。文章の前半を一つの紙帳に書き、後半を一つの紙帳に書くなら分つて居るが、一句々々ちやんぽんに書くのは分からぬ、嘸骨の折れた事だらう。二宮が仁田四郞と僞稱する件を省いたのも甚だ物足らぬ。

（十一）『扇屋熊谷』（同前）

敦盛が女になつてゐる理由が分からぬ。女に化ける事が出來る程美しい人であつたからといつて女に化けなければならぬ理由はない。上總が桂子を敦盛の身代りに立てる件は、全然「寺子屋」の形式だ。「捻ぢ首搔き首にも致されまい」などといふ同文句もある。「寺小屋」と同一の形式であつて、「寺小屋」ほどの興味を惹起させぬ第一の理由は敦盛が女になつて住み込んでる事の不自然な處にあり、第二の理由は敦盛といへばただ位の武士であるといふ感じしか起らないのに、菅秀才といへば何やら神樣らしい、尊い人だといふ感じがする。其神樣らしい人の危急に對する同情と、ただ位の高い武士の危急に對する同情との度合が餘程違ふからだ。加之菅秀才は力のない少年である。敦盛は十分抵抗力のある立派な武士である。また菅秀才は道眞卽ち天神樣の一粒種である。敦盛は平家の一公達に過ぎな

い。此人が殺されたからといつて然程大きな影響はないのだ「扇屋」が「寺子屋」を眞似て其足元へも及ばないのは全く敦盛に對する吾人の遺傳的尊敬の度が菅秀才に對する吾人の遺傳的尊敬の度に及びもつかぬからだ。「五條河原」は戰爭の舞臺淺ひといふ珍極まるものだ。要するに此劇は色彩的に美だといふ迄の代物で、繪畫的に美だと言ふ事も出來ぬ程淺薄なものだ。

（十二）『艶容女舞衣』（同　前）

半兵衛と宗岸といふ親と親との義理を書いたもので、そこは實によく書いてあると思ふが、お園といふ女の夫半七に對する義理、夫の情婦三勝に對する義理は不明瞭だ。一體お園といふ女の性格は解し難い「去年の秋の病ひに」などといふ不快な愚痴を洩らすのも嬉しくない。三勝がおつうを捨てる形式は面白い。落語の「お文樣」といふのにもこれと同じ形式が用ひてある。「酒屋」よりも古い淨瑠璃の「伊豆院宣源氏鑑」にもあるさうだ。三つとも酒屋なのも面白い。何れかが始まりで、後の人が面白いと思つて段々眞似たに違ひない。一體「酒屋」といふものは、淨瑠璃で聽くべきもので劇で見るべきものではあるまい。劇としては遺書の廻し讀もだれるし、三勝と半七が外に蹲まつて居て、何も言はず何もしないのにも困る。併し今度の東京座の出し物の內では一番感じが深かつた。矢張人情が切であるからだらう。

（十三）『孤城落月』（明治三十九年三月東京座）

用心に用心を重ねてした事が却つて失敗に終るといふ事實は確に新時代の悲劇の好題目であると思ふ。坪内先生が片桐且元を主人公として、此好題を脚本に書かれた事は非常に嬉しいと思ふが、その新しい題目を書き現すのに古い脚本の形式を以てせられた事は返す返すも殘念に思ふ。尤も一口に古い形式だといふのも亂暴な話であつて、實は中々新しい處がある。芝居の座付作者が書けば、非伊掃部が鴛籠を燒く處だの、大砲を打つ處だのはきつと形に現したに違ひない。是等の甘い方面を陰にして澁い方面のみを表に現した處は確に新しい。隨つて白に重きを置かない今日の看客には餘り惡い處も多いであらうと思ふが、それは看客が惡いので作者には罪はない。うんと澁い作を書いて看客の頭を進めて行くのは、寧ろ今日の作者の義務であらうと思ふ。さてそんなら「孤城落月」は總てその澁く出來上つてるかと言ふにさうではない。序幕の如きは寧ろ甘い方面で、寧ろ蔭にして貰ひたい場である。これを要するにこの脚本は新しい思想、新しい同情を新しい形式で書かうとしながら、道樂氣からか、時代の要求に應ぜんが爲からか、大分古い形式に讓步をした處がある。第二に此脚本の主人公は勿論且元であらうと思ふが、作者は淀君を書くにも主人公を書くと殆ど同じ位に力を盡したと思はれる。從つて或場合には且元が主人公であるか、淀君が主人公であるか解らなくつてそれが爲に終

始一貫した力といふものが、はつきりと感じられない。此脚本が何となく吾人青年にとつて不滿足の點のあるのは、この形式の混同及主人公の混同からではあるまいかと思ふ。脚本を讀んでも今度舞臺に上つた劇を見ても、私の最も好いと思つたのは、大詰の本丸櫻門前の場で片桐が必死の病體を推して駕籠に乘つて來ると、跡から十河十兵衛が立派な空輿を陸尺に舁せて來る。淀君と秀頼を迎へるのには二挺の駕籠が入るのに、どうしても手に入らぬと聞いて、危急の場合且元は自分の駕籠をその一挺に當てよと言ふので駕籠から下りる。孝利は此駕籠について門内に這入つて了ふ。十兵衛が且元を介抱して居ると門内に大砲の音がする。「十兵衛樣子を樣子を」といふので十兵衛が去る。ここで且元は全く一人になる。彼は今形に於いて孤獨であるのみならず心に於いても亦孤獨なのである。「大御所存命のその間は平和を陽に一時を欺き、徐に計を運らさんと、思ふ心の僞に、爲すことおのづから模稜となり、言行に矛盾の影を現はし、味方も誤つて我を疑ふ」この心は孝利も解せず、十兵衛も解せず、これを知る者は且元彼自身あるのみである。作者は此處に於いて確に新時代の同情を書き現して居る。「茶臼山本陣」は家康といふ爺さんと、且元といふ老人とが、兩方で旨い事を言つて欺し合つて居る處が面白いので、舞臺上の配合から言つても二代將軍と且元では納らない。大詰は計略に陷れたといふものの、幾らか且元を哀れに思ふといふ心もあるのであらうから、二代將軍でも惡くはない。糯倉では今度加へたといふ修理と内膳の詞戰ひの盛んなのを面白いと思つた。要するに此脚本は「桐

一葉」の後段として見るべきもので、單獨に放して見るべきものではあるまい。「桐一葉」は内容は多いが且元の描寫が十分でない。「孤城落月」では且元は明瞭に描けて居るが、内容が貧しいと思ふ。私は「桐一葉」をコンデンスしたものと「孤城落月」とを續けて一つの纏つた脚本を作つて戴きたいと思ふ。但しこれは坪内先生以外の人がやつては駄目である。

（十四）『助　六』（明治卅九年五月歌舞伎座）

田舍から東京へ出て來て、いきなり西洋の學問をした明治の青年の眼から見れば、助六の狂言は一文の價値もないくだらない狂言であるかも知れない。併しよくよく研究して見れば斯かる脚本にも味ふべき價値は十分ある。助六の狂言には人間といふものが書いてある、時代といふものも現れてゐる。景色の描寫もある、性格の書分もある、劇としては敵を探す爲に無暗に喧嘩をして相手の武士に刀を拔かせ、其身の長さを測るといふ緊張の分子もある。先づこの脚本は讀物としても德川時代の洒落本におさおさ劣らぬ名文で、その會話の妙にして五分の隙もなき事、警句の豐富にして甚しき下劣に陷らざる事などは大に賞揚すべき價値がある。又この脚本は上方の種を取つて書いたものだが、徹頭徹尾江戸式である處が面白い。ここに嚴格なる批評家あつて「助六」に性格の書分なしとするも、少くとも「江戸つ子」といふ抽象的な性格をこの脚本全體が說明して居るといふ事は之を認めるであ

らう。「江戸つ子」の特質の一つとして著しいものは「負惜み」であらう。その「負惜み」といふことは實によくこの脚本に現れてゐる。助六にもある、意休にもある、揚卷にもある、新兵衞にもある、仙平にもある、かんぺら門兵衞には最もよく現れてゐる。それからこの脚本にはあらゆる種類の江戸つ子が現れて居る樣に思ふ。助六は立役の江戸つ子、意休は敵役の江戸つ子、揚卷は女形の江戸つ子、新兵衞は和事師の江戸つ子、門兵衞は二枚目敵の江戸つ子、仙平は三枚目の江戸つ子、その立役なると、敵役なると、女形なると、和事師なると、二枚目敵なると、三枚目なるとを問はず、悉く江戸つ子である處が面白い。自分はこの芝居を見ると、祖先の社會を眼前に見る樣な心持がして、身內の江戸つ子ブラッドが躍る樣である。由來惡態は江戸つ子祖先傳來の武術である。その武術の虎の卷はこの助六であると言つても、敢て過言ではあるまい。江戸つ子の捿火はその罪のない處が身上である。これを聞くと一種滑稽の感に打たれる處が値打である。「どてつ腹へ細引を通して、五丁町の眞ん中で女郎の百萬遍を繰るぞ」といひ、「蕎麥粕野郎奴、たれ味噌野郎の出しがら野郎奴」といひ、「己が口へ大戸を立てると、鼻の穴の潜りから自由に出這りをするわへ」といふが如きは、即ち其例である。助六の捿火は矢張此種類のもので、その誇張的なるには、覺えず哄笑を誘はれる。その誇張的なる文句をその儘縮に現して、京傳は「新版替道中双六」(小生所藏の書、表紙破れて題日不明なれど、多分道中双六ならむ或は道中助六か。)といふ黃表紙を作つて居る。これは助六と意休が打連立つて東海道を京

へ上るといふ趣向であるが、品川の處を見ると、助六の所謂刷毛先の間へ禿が尺八を突込んでそれを遠眼鏡のつもりにして安房上總を覗いて居る。神奈川では富士の人穴が人の鼻の穴の樣に畫いてあつて、その中へ助六が屋形船を蹴込んで居る。吉田では煙管が雨の樣に降つて居ると助六が傘をさして歩いてゐる。その側に意休が雨裝束をして馬に乘つて居る。是等は助六の言葉を其儘繪に現して、直ぐ滑稽畫になつて居るのである。最後にこの狂言の脚本としての組立に就いて感じた處を一言にして言へば、長いものではあるが、冗長なものではない、從つて拔いて好い箇所は一つもないと思ふ。今度の芝居では滿江のはじめの出、白酒の言ひ立から、河東の「春霞立てるや」と唄ひ出す前までを悉く略して居るが、之は是非なければいけない。白酒賣が助六へ金を返す件も拔いてる樣だが、これも「いえいえ人に借りては、いふ事がいはれません」といふ上から言つてもなくてはならぬ處だ。意休が一度引込んでから揚卷と助六と痴話狂ふ處は自分が子供の時に見た團十郎晩年の助六でもやらなかつた樣であるが、あすこは助六と揚卷の仲を見せる點から言つても、滿江が歸つて意休が二度目に出る間の繋としても必要な部分でここを拔くのは昔の作者の考へた段取を無視した話だ。

（十五）『河　庄』（明治卅九年十月歌舞伎座）

今度東京で雁治郎の演じた「紙治」は門左衞門の「天の網島」ではなく半二の「心中紙屋治兵衞」

であるといふ事を聞いたから、始めてその「心中紙屋治兵衛」なるものを通讀して見た。これは言ふ迄もなく「天の網島」を adapt（改作）した淨瑠璃で、善六はお三を慕うてこれに嫌はれる、太兵衛は小春を追かけてこれに逃げられる、その太兵衛は善六の助けを借りて小春を得んとし善六は又太兵衛の後援に依つてお三を心の儘にしようとする、その書出しからして全然「お芝居」に出來上つてゐるものであるが、（「心中紙屋治兵衛」淨瑠の段參照）「河庄」は流石に原作を大破壞する勇氣がなかつたと見えて略「天の網島」の通りに行つて居る。然も今度の芝居を見て門左が書いた治兵衛、門左が書いた小春を見て居る感じがしなかつたのは、少しでも大詩人の作に手を入れた半二と、これに餘計な工夫を加へた俳優とが責を負はなければならぬ。

第一吾人は門左の「天の網島」の上の卷を讀んで、その筆が治兵衛に主にして、小春に疎であるなどといふことは少しも感じないのに、今度の芝居を見て居ると、治兵衛計り演ずる事があつて、小春の方はする事がなく、言ふ事がなく、寧ろ手持不沙汰で居るやうに見えたのはどういふ譯であらう。半二は治兵衛をして門左より多くの科白をなさしめた。然るに小春の方は殆ど門左が書いた儘にして置いた。卽ち治兵衛の科白を成るべくお芝居にするやうにと費しただけの力を、小春に向つては注がなかつた。從つて治兵衛の丁場計り長くなつて、その間小春はただ俯伏して何もせずに居なければならないやうになつたのだ。半二が改作した淨瑠璃に於いてすら既にさうであるのに、治兵衛を演ずる

役者が小春を演ずる役者よりも多く地位の高い爲に、自分計り儲けようとして多くの科を加へたから益々小春の科白が貧しくなつたのである。原作者が二人或は三人の性格を描くに同じ力を以てしたものを、座附の作者や俳優が或一つの人物に儲けさせようと思つて之を直し、原作に於ける人物描寫の比例を打ち壊して先人の苦心を蹂躙して了ふのは昔も今に變らなかつたと見える。

阿呆の小僧が小春の處へ手紙を持つて來る條は、「新小説」に出て居た雁治郎の話に依ると、「半二が添へたものだす」と言つて居るが、僕の讀んだ半二の院本にはそんな事は書いてない。これは多分「見物に分かるやうに」といふ例の「役者の親切」から加へたものに違ひないが、不必要だ、否あつてはいけないと思ふ。どうせ「河庄」と言へば、一戯曲中の一齣を演ずるものであるから、首尾全からざるは當然の事である。尾既に全からず、强ひて首をして全からしむる必要はない。殊に手紙を貰つて返事をしてから治兵衛に愛想盡しをする迄の時間が餘りに短くなつて、爲に小春の深い人情も一時の出來心の樣に思はれて了ふのは、全くこの小刀細工の罪である。

太兵衛の金の一件は、雁治郎の話にもある通り半二がつまらない芝居氣から書添へたもので、その「浮瀬の段」といふのを讀んで見ると、治兵衛が揚代が拂へないで困つてゐると、そこへ太兵衛が來て二十兩の金を貸してやらうといふ。治兵衛はそれを枷に小春を我物にしようといふのであらうと罵倒して借りようとしない。そこへ其夜の小春の客なる僧が出て來て二十兩の金を貸してやる。（これは

河庄の侍客と同趣向で聊か重複の感がある。）治兵衛その親切に感じてこれを借り、名前を聞いても言はぬので名宛のない證文を渡す。處がこれは太兵衛の策略で、僧といふのは人を雇つてその眞似をさせたのだ。さてその名宛のない證文へ自分の名前を書き入れて、河庄でこれを楯に治兵衛を窘めるといふ筋になつて居る。この金の作なぞは、太兵衛善六を餘程主な人物にして居る。半二の淨瑠璃全體から言へば兎に角吾人をして、門左のそれを思出さしむべき、「河庄」の一場だけ見れば、全然不用である。第一坊主にしろ誰にしろ名譽心の强い（その爲に死んだのだ）治兵衛が知らぬ人から金を借りさうな事がない、その他の點から言つても半二の書いた治兵衛は門左の書いた治兵衛より餘程小さい、意地張の度が弱い、下等だ。

その他細かい點を比較して見ても、門左は人間を寫さう、感情を描かうとして居るのに反して、半二は芝居にしよう、見物に解らせようといふ點に計り注意して居る事が解る。「表に厭な李蹈天が居るわいの」を　表に厭な毛蟲客が來るわいな」と直したなども、なまいだ坊主のてんがう念佛を拔いたのと同じく、門左作物の樂屋落を避ける積りであるかも知れぬが、平凡な直し方だ。「連衆（門左の作には善六或は傳六といふ名前はない、唯連衆と呼んで居る）内内話した心中よし、いき方よし、床よしの小春殿」といふ有名な句を、「これ善六、われも知つて居るこの小春」と雜作もなげにやつつけた處なども不賛成だ。小春の文句で「私一人を賴みの母樣」の次の一句、「南邊に賃仕事して裏屋住」

を拔いて了つたなどは、殆ど氣が知れぬ。「何の因果に死ぬる契約した事ぞ、思へば口惜しうござんすと」の次へ「口と心は裏表、絞る袂は雨露の」と入れたなども見物への「御親切」であるが、餘計な事だ。「あいとは云へど見知りある脇差の突かれぬ胸にはつと貫き、醉狂の餘り色里にはある習ひ」と原作にある處を、「……はつと貫き、治兵衛樣、何がなんと、サア慈悲といふ事がなければ人は難儀をするげな。あんまり酒を過ごして色里にはある習ひ」と直したのも例の芝居氣からであらうが、臭い事だ。「この孫右衛門はたつた今一見にて女の心の底を見る」の一句と「二年餘りの馴染の女、心底見付けぬ狼狽もの」の一句とは對句であるに、その前者をとつて後者を捨てたのも解らない。治兵衛が後悔する處で門左は「大地を叩いて治兵衛、あやまつた／＼」と言つて居る。半二は「治兵衛涙を押拭ひ、ア、あやまつた／＼」と言つて居る。どちらが強いかと問ふには及ぶまい。お三から小春へ來た手紙を孫右衛門が見附けて訝むと、治兵衛が「コレ見ぢや人、どこの客から來た狀ぢや、一寸見せて」といふ處は門左にはない處だが、未練を現す科白としては入れても好いだらう。

以上は「天の網島」の全體の評でもなく、「心中紙屋治兵衛」全體の評でもない。唯「河庄」の一場に就いて、門左の原作と半二の改作とを比較して感じた處を述べたのみである。門左の作の不朽なる事は論ずる迄もあるまい。半二の改作も原作を離れた一つの「芝居」としては後世へ殘るであらう。

（十六）『引　窓』（同　前）

「引窓」は「双蝶曲輪日記」の八つ目で後妻に入つた母の前の息子に對する情と、養子にやつた實子に對する情とを織なしたもので、流石は武田出雲、技巧は實に旨いものだ。今の三人の義理人情の關係が、この一場で段々に變つて行く處を表に書いて見ると、

第一段
- 母。殺人犯の實子長五郎を逃がさうとする。
- 與兵衞。殺人犯人を捕へて功を立て繼母に孝ならんとする。

第二段
- 與。殺人犯人の繼母の實子なる事を知りこれを逃がさんとる。
- 母。與兵衞の心を聞いて大に喜び共に長五郎を逃さんとする。

第三段
- 母。前と同じ。
- 長五郎。尋常に繩に掛らうと言ふ。

第四段
- 母。前に同じ。
- 長。餘り母のいぢらしさに（剃刀にて自害せんとする條）逃げようと言ふ。（元服の條）

第五段
- 長。私を逃がしたら與兵衞の父御へ立ち升まいがのと言ふ。
- 母。成程と亡き夫へ義理立てて長五郎を縛す。

第五段
- 與。母の亡父に對する義理立てを十分に見た後己れは長五郎の繩切つて養母への義理を立てる。
- 母。與兵衞に對する義理と長五郎に對する情とが始めて融和したので長五郎を逃がす。

この間（第一段より第五段までの）母の心の轉移は「イヤのう一旦かばうたは恩愛、今又繩掛け渡すのはなさぬ中の義理、晝はかばひ、夜は繩掛け、晝夜と別るる繼子本の子、慈悲も立て、草葉の蔭

の親々への云ひ譯」といふ院本の本文を實によく盡してあると思ふ。この義理と情との鬪ひを巧に書き現したのが作者の山でもあり、吾人看客の驚嘆する處であらうけれども、餘りに技巧に過ぎたる結果、こは情を描寫するものに非ずして、情を弄ぶものなりといふ感じを抱かせるのは甚だ心外な事である。

月見を背景にして例の晝夜の趣向をした處、「明れば卽ち放生會」と、翌日の放生會と長五郎の身の安全とを取合した處なども例の技巧ではあるが、銘にも打つてある通り、「引窓」が最も技巧的に用ひてある。始め芝居を見た時には手洗鉢の上に引窓があるので、臺所でなければ無いものだと思つて居た僕は一寸可笑しい感じがしたが、「新小說」所載の雁治郞の話によつて、「山崎といふ所は藪ばかりで薄暗い土地でして、家々ではその屋根に明り取りの引窓を明けて置いて、雨の降る日は窓を開いて天水を取るのは、今にその通りにやつて居ります」といふ事を知つた。

引窓は五段に使つてある。

（第一）「二階より覗く長五郞」の顏が十四日の月明りに、引窓を通して天水に寫る。

（第二）「おはやが引窓ぴつしやり、內は眞夜となりにける」「面白い〳〵、日が暮れたればこの與兵衛が役、忍び居るお尋ね者、イザ召捕らん」とする條。

（第三）おはや「それまだ日が高いと引窓ぐわらり、明けて云はれぬ女房の心遣ひぞせつなけれ」

の條。

（第四）「母親は幸ひありあふ窓（卽ち引窓）の繩、抑取つて小手縛り、突放せば、引繩に窓は塞がれ、心は闇」の條。

（第五）十次兵衞「繩先知らぬ窓の引繩、三尺切るが古例、日分量にこれからと、スラリと拔いて縛り繩、スツカリ切ればぐわら〳〵、差込む月に南無三寶夜が明けた、身共が役は夜の內計り、明くれば卽ち放生會」の條。

以上の如く月の光と引窓の開閉とを巧みに用ひて居る。これは川上音次郞がやつた「祖國」の作者ヰクトリアン・サルヅウが、「加留田」の手の傷——「丈治」の磨いだ劍——やがて白い布も付いた「加留田」の劍——リイル迄の旅手形などといふ小道具を巧みに用ひて芝居を「面白く見せると丁度同じ遣り口である。從つて僕がサルヅウの飜案劇を見た時に、「仕組は自然である、然し乍ら自然から得て來た仕組ではない」と感じた、その感じを「引窓」を見た時繰返した。

明治四十一年の劇評

（一）明治座第一印象

市川左團次は日本固有の歌舞伎狂言を因襲的に傳へ得る器ではない。左團次が藝術上の生命は古きを捨てて新しきを興さなければ永く續かぬ。といふ事は、いつまでも古各優の面影のみを夢に見てゐて、若い俳優さへ見れば「大根」呼ばはりをする老劇通諸士と共に吾人青年も認めてゐた。

人に左團次を見る眼があるやうに、左團次自身にも自らを見る眼があつた。彼は洋行した――少くとも「洋行」といふ一時期を劃した。洋行して彼は何を見て來たか、何を聞いて來たか、何を學んで來たか、それは吾人の知る處でない。彼は總てを忘れて歸つた。日本從來の總ての古い型を忘れて歸つた――彼は「洋行」に一時期を劃して藝術上の「新人」となつた。一月十四日明治座初日に「袈裟と盛遠」の序幕を見て直ぐ僕の感じた事はこれである。

「素人に歸れ」とは新藝術の要求である。而して左團次は素人に歸つた。「多くを讀んで多くを忘れよ。」とは新藝術の第二の要求である。而して左團次は多くの古きものを忘れた。「藝術家と藝術共物

とを一心同體ならしめよ。」とは新藝術第三の要求である、而して今、左團次の藝術は左團次其人となり、左團次其人は左團次の藝術となつた。

既に「新しき藝術」である。「新しい」といふ外に「巧い」「拙い」を論ずる餘地はない。「新しい」藝術が興つたのだ。これからどう進むか、それはまだ分からない。「巧い」「拙い」を論ずる事の出來るのはまだ十年も先の話だ。

「新しい」のはやがて「若い」のだ。「若い」のはやがて「生々しい」のだ。「生々しい」からと言つて「新しい」ものを捨てる人々は宜しく捨てるが好い。斯樣な人に向つては今度の明治座はゼロだ、ナッシングだ。

然らば何が新しい。何處が新しい。

先づ第一に新しいと思つた事は仕出しに注意力の增した事である。日本劇在來の仕出し――舊劇にもせよ、新劇にもせよ――程不注意な者は恐らく世にあるまい。彼等は必要人物の科白に不注意なるのみならず、已れ自身にさへ不注意である。彼等にして「自分が何の爲にこの場へ出て如何なる境遇の人に向つて何の爲に何をする」のか明瞭に答へ得る者は恐らく一人もなからう。然るに今度の明治座の仕出しは何れも「自己の存在」と「自己の位置」とを知つてゐた。「袈裟と盛遠」の序幕洛外衣川閑居の場に出る袈裟の友數名並に女童は何れも絕えず或事を爲し、或物を見、或事を聞きつつあつた。

妹背櫻に腰打掛けて思に沈む袈裟をよそにして、てんでに老いたる占方に手相を見て貰ひ、互の吉凶に或は喜び或は悲む處から、占方が盛遠の物語に依つて心に描きたる小女の面影の甚くも袈裟に似たるを驚く邊より漸く注意を袈裟に集め、占方が袈裟の掌を見て「死相ぢや。」と言ふと、一齊に驚いて、終にこの忌はしき占方を庭外に追ひ出す迄、何れも從來の仕出しではなかつた。三幕目渡邊渡の寢殿に袈裟の舞を見る家臣共も感服の爲樣に些と態とらしい氣味があつたが、兎に角從來の仕出のやうに舞を見ないで、見物を見てゐるやうな事はなかつた。「ヱニスの商人」の貴族、番卒等も絶えず或場合或場合に適宜の表情をしてゐた。

第二に感じた事は、科白の非常に自由になつた事である。これは左團次に於いて殊にその然るを見た。その盛遠は從來の如く「何が何して何とやら」を用ひない。一氣に言ひたい處は一氣に言ひ、緩り言ひたい處は緩り言ふ　總て盛遠の意の儘である。從つて窮屈でない、間が延びない、自然だ。殊に序幕の、戰場から歸つて來た衣川に袈裟の安否を問ふ邊が好い。概して、坐るにも、立つにも、歩くにも、立留るにも非常に無造作になつた。無造作だから態とらしくない、態とらしくないから自然だ、自然だから見てゐて樂だ。シヤイロツクは西洋劇の模寫であるから、更に科白が自在だ。立派な模寫だ、精緻な模寫だ、忠實な模寫だ。

第三に感服したのは光線の使ひ方である。見物席の燈をすつかり消して舞臺だけ明るくするのは當

り前――この當り前な事さへ中々行はれない　　　だが、從來のやうに見物に電氣の球の一つも見えないのは好い。ライム・ライトを使つて絶えず俳優の顔面表情を見せるやうにしてゐるのも好い。「袈裟と盛遠」の序幕で、秋の夕が刻一刻と暮れて行く工合は、今迄の日本の芝居に見られない美しさである。幕開の秋の日の黄色い光の元に落葉を踏んで多くの女子が老幼打雜つて遊んでゐる景色と、幕切れに袈裟と盛遠が妹脊櫻によつて、とツぷりと日の暮れて落葉の散る中に、顔を見合つた景色とは今も尚ほ眼の内に殘つてゐる。二幕目三幕目は月夜の光線であるが、遠光の家で柱の太い影が邪魔になつた外は、これも概して好く出來た。ヱニスの法廷は光が總てに行き渡つて隅々に至るまでも少しも暗い處のないのを賞めたい。美しいステエンドグラスを通して表の日の光の見えるのも好い。

第四に感心したのは道具だ。「ヱニスの商人」の法廷などは今迄の川上正劇などが逆立をしても追ひつく事の出來ぬ立派さだ。壁畫が非常に振つてゐる、ただもう少し色が古ければ尚好い。ステエンドグラスも本物だ。「袈裟と盛遠」では從來の道具の型を總て逃げた新しい工夫が見えた――序幕が殊に好い。

一袈裟と盛遠　では從來のやうな合方は更に使はぬ。序幕では初め合間々々に鳥の囀る聲――これが少し春らしかつたのは少し殘念だつたが　　　を聞かせ、盛遠の來る少し前に馬の蹄の音が遠くから段段近くなる處――これが又壯士芝居の汽車の音のやうだつた――を聞かせ、袈裟と盛遠とが戀のうつ

つに相近寄らうとする一刹那に夕の鐘を聞かせるだけだ。二幕目は白露の彈ずる琴の音並びに歌、三幕目では幕開に琵琶、袈裟の舞ふ時に古風な下座を用ひた。何れも自然である。

偖最後に四人の女優に就いて一言したい。先づ意外だつたのは何れも丈の案外低く見えない事である。臺詞廻しも案外舊式に捉へられなかつたのは多とすべした。唯遺憾なのは何れもまだ表情が足りない――是は「表情」を一種の「罪惡」として先祖から敎へ込まれた日本婦人一般の不幸である。日本の新しい女優たらむとする婦人は先づ此舊道德を破つて日常座臥の間にも盛に表情を試むべしである。それから臺詞の語尾の甘つたれるのもいけない。これは成るべく男らしい聲の切り方を練習したら直ぐ直る事だらうと思ふ。聲の切れ目のはつきりしてゐたのは松蔦のネリツサが一番だつた。形の好いのは翠扇の袈裟が一番だつた、序幕の幕切れも好し、三幕目の舞ひながら幕になる處も一寸よかつた。紫扇の白露は狂氣の眼つきが好かつた。臺詞廻しは稍女學校式である。旭梅のポオシァも第一回の試演にあれ以上望むのは無理だらう。顏のこしらへは四人とも下手だ。が何れも初舞臺としては立派な舞臺だ。これだけの藝を資本にして練磨の功を積んだらきつと物になる。瑣々たる世評などにはビクともしないで大に奮勵して貰ひたい。「ヱニスの商人」は稿を別にして論ずる價値が十分ある。ここには唯好劇家に是非とも一見を勸めるに留めて、「明治座第一印象」に詳しい紹介をする事としよう。（一月十四日記）

（二）　明治座第二印象

何れの國の藝術史に徵して見ても、外國藝術の模寫はその國の新藝術の發展に廣い基礎と多くの材料とを與へてゐる。我が日本國も新藝術の勃興と共に、多くの誇るべき模寫藝術を得た。

文學の模寫に於いては、森鷗外氏の「うもれ木」長谷川二葉亭氏の「あひびき」內田不知庵氏の「罪と罰」がある。繪畫の模寫に於いては和田英作氏の「落穗拾ひ」がある。音樂の模寫に於いては、音樂學校諸氏の「シユウベルトのシムフオニイ」、陸軍軍樂隊諸氏の「ワルキユウレの序曲樂」、明治音樂會諸氏の「ドナウの漣」がある――然るに演劇に於いては一つの模寫と稱し得べきものがない。

藝術の模寫に於いて、最も束縛の嚴なものは音樂がある――音樂は原作曲譜の要求する所を總て離れる事が出來ぬ、之に次いで束縛の嚴しいものは繪畫である――繪畫は原作の色を變へる事が出來ぬ、併し大きさに於いて稍自由がある。日本に於ける西洋藝術の模寫の內で、一番束縛の緩いものは文學である――これは用語とその語脈とが西洋のそれと全然種類を異にしてるからだ。然るにその文學の模寫、――脚本の模寫――を用ひて演ずる演劇の模寫は文學のそれより更に束縛がない、更に自由だ、更に可能性に富んでゐる。

最も自由な模寫は最も遲れて出た――市川左團次が昨今明治座に演じてゐる「ヱニスの商人」は、

日本に於ける西洋演劇模寫の嚆矢として、前述の文學、繪畫、音樂等の模寫と肩を比べる價値がある。
既に川上劇に「モンナ・ワンナ」「祖國」があつた。文藝協會劇に「ヱニスの商人」「ハムレツト」があつた。更に洋劇研究會劇に英語を以て演ぜる。「ジユリアス・シイザ」があつた。是等を措いて左團次の「ヱニスの商人」を西洋演劇模寫の嚆矢と呼ぶのは抑も何故であるか。
模寫の價値を定めるに眞の權利あるものは親しく原作を知る者のみである。僕は先に日本の誇るべき模寫として「うもれ木」「あひびき」「罪と罰」「落穗拾ひ」「シユウベルトのシムフオニイ」「ワルキキユウレの序曲」「ドナウの漣」等を擧げた。併しながら僕は未だ曾てシユビンの作を獨逸語で讀んだ事はない、ツルゲネエフ、ドストエフスキイの作を露西亞語で讀んだ事もない、ミレエの作を巴里のルウヴルで見た事もない、ワグネル、シユウベルト等の曲をその故國の名手が奏するのを聽いた事もない――僕は原作を知らない者である。原作其物を知らぬ者が何の權威を以て模寫の價値を定めたか。それには答が有る。曰く「自分の今迄に學び得た西洋藝術の空氣と正しく交通のあるものを擧げたのだ。」――西洋藝術の空氣。漠とした言葉だ、然しながら確固として動きの無い要素だ。捉へ易きに似て中々捉へ難い。これを吸ふには「研究」といふ呼吸器を要する。これを吸つて自己の養分とするには「人格」といふ肺臟を要する。
僕が西洋演劇其物に就いて一も知る所の無いのは、前述の文學、繪畫、音樂等の原作に就いて一つ

も知る所の無いのと同然である。僕が左團次の「ヱニスの商人」を稱揚する所以は、ハヅリツト、リイ・ハント、ジョン・フオルスタ、ヘンリ・ルウス、クレメント・スコツト、キリアム・アアチヤ、バアナアド・ショオ諸氏の評論に依つて、僅にその一グラムを吸ひ得たる西洋演劇の空氣と正しく交通する處があつたからだ。

如何なる點に於て「交通する處」があつたか。少しく具體的に述べて見たい。

シヤイロツクは沙翁の書いた有名な人物の中で一番やさしい役だ。マクベス、オセロ、オリア王、レオンチイズなどのやうに性格の誤解を招き易い役ではない。シヤイロツクは心持の好い good Interである。全猶太人を一人に代表して基督教徒の迫害に反抗しようとする者である。基督信徒に對する復讐の一念、その外には何もないのだ。「憎い、憎い、仇がとりたい。」その外には何の望みもないのだ。彼の言ふことには正義がある。彼の惡態な口を突いて出る痛快な警句の中には殘酷なる基督信徒をして愧死せしむるに足るものがある　左團次は確にこの心持を現してゐた。

故人キインのシヤイロツクは「復讐の權化」であつたは好いが、娘に對する情の無かつたのを遺憾とすると傳へられてゐる。左團次のシヤイロツクは十分娘に情があつた。「それにつけても娘ジエツシカ、基督信者にくつつかせる位なら、泥棒にでもくれたはうが、まだましであつたものを。」の悲しげな臺詞廻しは十分見物の同情を惹いた――「シヤイロツクは見物の同情を惹いてはいけない。」などと

いふ人もあるさうだが、それは飛んだ愚論だ。沙翁が同情を以て描かぬ人物は無い筈だ。

マクレヂのシヤイロツクは個人の怒りを忘れて、抽象的に人の不正を論じた爲に、自然憎さげな處の缺けたのを失敗だとしてある。左團次のシヤイロツクには十分 malignity が見えた。「世間には豚を見れば胸がむかつき、猫を見れば氣が狂ふといふ仁もある。」と言ひながら横眼でアントニオを睨む邊りは大出來だつた。手前勝手な理窟をならべてから「何と。お聞分下されましたか。」と公爵に一禮する時、死んだアアキングはにやりとヴォルテイル式な微笑をしたさうだが、左團次はどうだつたか覺えてゐない。

「好かぬからとて殺すといふは人情ではないわい。」と言ふバツサニオの言葉に對して「憎む程なら殺したいと思ふのが人情の當り前だ。」と極めて冷淡に言つて濟ましてゐる「氣に食はぬと憎いとは同じでないぞよ。」と又バツサニオが口を返すのを耳にすると「何だと。」猛り立つて來るイキも好い。

パドワなる博士方より使者が參つた趣をサラリノが公爵に告げる。バツサニオはアントニオを慰める。その間にシヤイロツクは後へ退いて、檜の欄に身を凭せながら靴の裏でナイフを研ぐ。ネリツサが出て來て、書狀を公爵に渡し、直ぐシヤイロツクの左に立つ。ナイフを研いでゐるシヤイロツクは一眼呉れるが、直ぐ正面を向いて我不關焉と言つた風である。ネリツサとシヤイロツクの對照はここで見られた。

グラシアノがサモスの聖人の學説を引いてシャイロツクを罵る間シャイロツクは知らん顔をして片膝ついて證文を擴げて見てゐる。グラシアノの惡口の終るのを待つて、證文を擴げた儘グラシアノをじろりと見て、「證文に押した印形が、怒罵つて消えりやあいざ知らず」と憎さ氣に言ふ處も、坪内博士の臺本（總てブウスの型）通りだが、力のある演じ方だつた。「誓うた上は、誓うた上は、天帝に誓うた上は」の臺詞廻しは、牢として拔くべからざる猶太人の決心を現した。

ポオシアが「外科醫者を呼び寄せおけ」と命ずると、「さやうな事が證文に認めてござりまするか。」と慌てて證文を床の上に擴げ、忙しげに證文の文字に眼を走らす處も好い。アアキングはここでナイフを使つて證文の字の行を追つたさうであるが、それも面白からうと思ふ。

アントニオとバツサニオの別れを、嘲笑ひながら、欄に凭つて、待遠しげに天井を眺めて髯を弄つてゐる處も好い。娘の述懷を言つてゐると時の鐘がゴオンゴオン／＼と鳴る。氣をかへて「何のかのと時が經つ。お宣告を願ひまする。」と言ふ處も好い。

「さつても博學な判官樣だ。」で、手一ぱいにナイフを高く捧げる歡喜の絶頂から「血汐は只の一滴たりとも、其方につかはすとは書いてないぞ。」の一句を聽いて、思はずナイフを手から落し、バツサニオがアントニオを引立てるとぐたりとなつて丸で横に打倒れて了ふ失望のどん底に移る變化も遺憾なく演ぜられた。

「證文の三倍」も貰へぬとの事に更に失望を加へ、「元金だけ」も受取る事の出來ぬと聽いて、絶望の極點に達し、證文を二つに裂いて捨て、「もう論判はむだなこつた。」と身を反り返つて切れ切れに言ふ處も好い。

「厄介な代物だなあ。」でグラシアノに突き倒される。「たかが首を縊る繩位のものでござります。外に何がやれるものか」と言ふグラシアノの言葉に又憤然として立ち上る。アントニオの「只今から基督信者と相成りますやう」で後へ一歩踏ける。ポオシァの「異存はないか。どうぢや。」で、ぐにやりとなつて俯伏して了ふ。グラシアノその手を引張つて、最後の毒口をきいて、突放す。突放なされてアントニオと顔を合せる。と、氣をかへて、反りかへつて、肩を聳かして、七八歩出口に近づくかと思ふと、倒れるやうに踏けて引込む――何れも立派な成績であつた。

團吉のアントニオは風采の確に白馬金鞍の子たるを賞めたい。壽美藏のバツサニオは友情溢るるばかりであつた。左升のグラシアノは身體の自由になつたのを驚く、臺詞廻しも宜しい。旭梅のポオシアは「男子に扮せる婦人」にならなかつたのを遺憾とする。併し名優エレン・テリの有名なポオシアでさへ、死んだテニスンの評によれば、尊厳と權威とを缺いたさうである――少しも失望する事はない。

道具は現今倘ヱニスに殘つてゐる宮殿の一部を寫眞に依つて模したものだから確だ。前週にも述べ

た通りフレスコオの色の新しいのと天井の今迄通り低いのとを遺憾とするのみで、その他は實に立派な出來だ。
衣裳は一二の書物を根據として、これに左團次の見て來た所を按配したものださうだが、日本に於ける從來の西洋劇に見られなかつた色の調和がある。鬘も總て赤毛を用ひたのは背景の色彩と調和して好い。
最後に「ヱニスの商人」法廷の場を今度の狂言に選んだ事について、一言是非が述べたい。吾人廿世紀の青年から見ると、生意氣か知らぬが、シエクスピアはもう甘い。「ヱニスの商人」の如きはその內でも甘い、法廷の場の如きは更に「ヱニスの商人」の內でも甘い處だ。新藝術を以て舊藝術を倒すには、辛いもの、苦いもの、澁いものを供給して、古い頭腦に覺醒的な注射を行ふ必要がある。左團次が自分で觀て來た劇の內で最も模し易いものを模し出した謙遜的な態度に異存はないが、この次に若し西洋劇の模寫をやるやうな場合があつたら、この度と同じ程度の——否それ以上の——研究を經て、近世作家の脚本が演じて見て貰ひたい。イプセン、マアテルリンクが自家の哲理を述べた時代劇の一部を演ろも好からう、バアナアド・ショオの諷刺的な一幕物の時代劇を演ずるも好からう——見物制度を全然改めた大膽と勇氣とがあれば何でも出來る。不幸にして見物制度の改革は敗戰した。今後の舞臺上の改革にも失敗が來るかも知れぬ。併し何の恐れる所があらう。試驗だ、試驗だ、試驗に失

敗して何の恥づる所がある。失望の苦汁を味はつて、始めて偉大なる藝術は興る。（一月廿二日記）

（三）『春の歌』を觀る

「春の歌」は抑も何を歌つたものであらう。言ふ迄もなく東京を呪つたものだ――東京座の芝居が東京を呪つてるのは面白い。

然らば東京を呪つて田舍を讃美したものであらうか。さうではない。只東京を呪つただけだ。燈臺守は妻と姉娘とに捨てられたので、東京を呪つて、田舍も田舍、隱岐の島といふ離れ小島に暮らしてゐる――田舍に居て決して愉快なのでない、已むを得ず田舍にゐて、そして東京を呪つてゐるのだ。妹娘のお肇は二歲の時父に連れられてこの島に渡つたのだが、年頃になるに從つて漸く東京を戀しがる。終にこの島に漂流した靑年華族に連れられて、東京へ上つて見ると、東京には東京でこの靑年華族を慕つてる女がある、それが母と共に父を捨てたと聞いてゐる實の姉だといふ事が分かつて、又島へ逃げ歸る。玆に始めて父が「東京を呪ふ」情を染々と身に覺えて、二人又昔の生活に歸らうとして居る處へ、姉が追かけて來る。燈臺守は姉娘を見ると氣が狂つて妹娘を刺し、姉娘を傷つけ、東京を呪ひながら自ら刄に伏して了ふ。姉娘は氣が狂つて田舍を漂浪ひ步く。靑年華族も是等の悲慘なる事實を前にして、狂はざるを得ぬ。髮を剃し、瓢を抱いて田舍を放浪する。氣狂ひの女と半氣狂

ひの男とが或田舍で計らず邂逅するといふのが大詰だ。

燈臺守も、妹娘も、姉娘も、靑年華族も、皆或意味に於いて東京を呪ふものだ。併し田舍にゐるから愉快だといふ人は一人もない。再び言ふ、「春の歌」は東京を呪つただけだ。田舍を讃美したものではない。

「春の歌」にして若し田舍を讃美したものだとすれば、ここに見逃すべからざる一人の人物がある、それは深澤の扮する學士大井準吾だ。彼はさしたる失敗もせぬ内に、東京を見限つて、故鄕の田舍へ歸つて馬子になつた。彼は燈臺守よりも、その妹娘よりも、姉娘よりも、はた又靑年華族よりも利口である。若し「春の歌」が田舍を讃美するものなら、大井準吾は蓋し作者が理想の人物なのであらう――やがてこの劇の主人公なのであらう。

序幕は劇中の一人物の家を背景にして全體の劇に何等の關係もない喜劇を一つ見せるばかりだ――劇に關係のある人物が一人も出ないのは酷い。四分か五分で濟む「マクベス」の序幕は、戲曲「マクベス」全體の主調音を示してゐるとの事だ。「春の歌」は三十分餘も時を費して、「春の歌」の譜の一音符も語らなかつた。併しあの序幕を見てあんな厭な奴ばかり東京に居るかと思ふと、誰でも東京が厭になる。東京が呪ひたくなる。作者の意が若しそこにあるのなら、吾人はその苦心を謝さなければならぬ。

二幕目は敵役の側の筋を賣る丈の幕だ。勝手に人物が出たり這入つたりして勝手に筋だけ饒舌つて了へば、さつさと引込んで了ふのだ。三幕目は立役の側の筋を賣る幕だ。が、二幕目よりは遙に詩的だ。雁が鳴いて空を渡る。鸚鵡が物を言ふ。漁夫が歌ふ――だから詩的だ。四幕目の第一場に至つて劇は稍進む――だが、それもほんの一歩か二歩だ。惡人が青年華族を墮落させる種に使つた女が、却つて青年華族に惚れて了つた處を見せるだけだ。

眞の劇は四幕目第二場の後半から五幕目の終までである。六幕目卽ち大詰はエピロオグになつて居ない。

四幕目第二場の後半、お才の出から、五幕目の終までは、脚本の妙、俳優の技と相俟つて、流石に人を感動させた。

嫉妬に燃ゆるお才がお筆をとらへて武彥を出せと迫り、お筆の强かに泣くのを見て、戀する心は誰も同じと、氣を折つて今迄の亂暴を詫びる處は、喜多村の消極的な藝と河合の積極的な藝とが、よく劇中の人物に適合して、この狂言中の見處だつた。相爭ふはづみにお筆の落した古い寫眞を、お才が拾つて見ると、自分の母の姿だ。お筆を我が實の妹と知つたお才は潔く戀を諦めた。お筆の落した母の寫眞を自分の持つてる父の寫眞と取換へて、それとなく兄弟の名のりをして歸る。お筆はお才の去つた後、自分の落した寫眞を何心なく拾つて見ると、いつの間にか父の寫眞と變つてゐる――あ、そ

れちやあ、あれが姉さんだ。お筆は思ひに堪へかねて、書置をして家出をする、お才が妹懐しさに再び引返した時は、既に妹のゐなくなつた後だつた。お才はお筆を追つて隠岐の島へ行く。ここの件は、スクリイブ式と言はうか、サルヅウ式と言はうか、默阿彌式と言はうか、但しは紅綠式と言はうか、實に巧妙なものだ――併しながら古い「巧妙」だ、新しい「巧妙」ではない。

五幕目の幕が開くと、燈臺守が燈臺の下の岩に腰を掛けて、海を眺めながら、娘戀しき感慨を述べてゐる――そこへ突然お筆が歸つて來る。お筆の悲しい話を聽いて燈臺守は一時非常に憤るが、娘の優しい詞に氣を和らげて、再び親子水入らずの樂しい生活に歸らうとしてゐる途端に、お才がやつて來るので總てが壞れて了ふ。劇が平和に結ばれようとする途端、突然大破壞の來るのは面白い。紅綠式の脚本に新意ありやと問ふ人あらば、僕はここを指示したいと思ふ。

更に全體を通じて見る。三幕目の燈臺守の宅は、「テムペスト」を共儘である。四幕目の第一場岩瀬家庭園の前半は「不言不語」を思ひ出させる。お才と武彦との關係は、「ダアム、オオ、カメリア」にも「サフオオ」にも見られる。――餘りに古い作を思ひ出させるのは拙だ。

劇全體としての缺點を擧げると、燈臺守の過去の一向不明なること、お筆が東京へ來てからの苦しみ(姉に會ふまで)の說明更に無き事、武彦の喜劇方面のみ舞臺に現れてをりて、その悲劇的方面の一向現れをらざる事等である。殊に最後の缺點は武彦に扮する伊井の技藝にまで影響を及ぼして、何か不眞

面目な暢氣な若殿を寫すに過ぎざらしめた四幕目で使ふテニスンの詩「バアレェ卿」は、武彥が讀んでお筆に聞かすべき詩ではない。若しお筆に英語が讀めるなら、お筆が讀んで武彥に聞かすべき詩だ。五幕目に出る海坊主は「都の人」の幽靈であらうが、怨む人の處へ怨まれる人が幽靈になつて來るのは珍しい。本來なら燈臺守が海坊主になつて東京人を惱ますべきだ――是等は確に新らしい。（二月五日認）

（四）『歌舞伎物語』を觀て

脚本の眞の價値は、芝居になつて見て、始めて分かる。脚本だけ讀んでも作者の思ふ所は分からう、作者の寫さうとした所は分からう、舞臺面も分からう、人物の出入も分からう、頭腦の鋭敏な人には、音樂者が曲譜を見ると直ぐ音の聞えるやうに、舞臺上の効果まで歷然として分かるだらう。併し是等の物を同時に見、同時に聽き、同時に考へて、直ちに一の纒つた印象を腦裡に得るといふことは、芝居を見て始めて出來る事だ――音樂の曲譜の眞の價値もおたまじやくしを讀んだ丈では分からぬ。演奏を聽いて始めて定まる。

昔は知らず、今の日本劇界は出來得る限り新作の脚本を舞臺に上せぬ事を以て世界萬國の劇界に誇つてゐる――縱し稀に新作の脚本を用ゐる場合があつても、努めて原作に忠實ならぬを以て誇としてゐる。需要供給は經濟學の原則だ。だから今日の日本には新しい脚本は出ても、その眞の價値を問ふ

機會がない。

この間に立つた新脚本家山崎紫紅氏の作が、屢舞臺上に上つたのは、頗る異とするに足る。併し第一に上場された「上杉謙信」は、先に言つた日本劇界の誇として、場面にも臺詞にも大分朱が加へられた――それに演ずる者が壯士役者の系統を引いた者であつた。第二に上場された「甕破柴田」は臺詞にも人物の出入にも場面にも極めて脚本に忠實であつたが、この脚本の演技に最も必要な「熾烈な夏の日盛り」といふ背景を缺いてゐた――それに演ずる者が文士劇の俳優諸君であつた。第三に上場された「亂れ笹」は背景も臺詞も原作通りであつたが、これは作者が俄に賴まれて筆を下したもので、餘り抱負のある作とも思へぬ――これも演ずる者は書生役者だつた。さて第四に上場されたのが、今度の明治座の「歌舞伎物語」だ。この度は文字の上から言つても原作通り（序幕の左馬之助と山三との會話を長めたのと、大詰の舞の歌を短くしたのとは作者自らの業である）、場面或は背景の上から言つても原作通り（大道具の立派な事は既に諸新聞の傳ふる如くである。併し單に立派な計りではない、十分脚本を味はつて、何處までも脚本に忠實ならむとした痕が見える）、演ずる者は、史劇に素養のある舊派の俳優だ――ここに始めて紫紅氏の新脚本の眞の價値を量る事の出來る時が來た。

紫紅氏は新時代に生れて新時代の文學を修めた新時代の史劇作者である――默阿彌に系を引いてる筈もない、櫻痴居士に統を受けてゐる筈もない。

然らば紫紅氏の脚本其物は果して新時代の新しい史劇であらうか。

凡そ脚本の新しいと言ふには三つの方面がある。第一は材料の採り方である。第二は材料の取扱ひ方（或は描き方）である。第三は材料に對する作者の見方である。そして第三のものは第一第二の底を流れる力である。以上の三つが悉く新しくなければ未だ「ここに新しき劇あり。」と叫ぶ事は出來ぬ。さて紫紅氏の脚本はどうであらう。この「歌舞伎物語」に限らず、總て材料の採り方は新しい――少くとも從來の狂言作者が「これは迚も芝居にならぬ。」と言つて捨てて顧みなかつた材料を採つて以て自家藥籠中の物としてる丈でも新しい。それから材料の取扱ひ方も新しい――從來の史劇に見られないやうな形式がある。而してそれが又舞臺の約束によく適つてゐる。併し材料の取扱ひ方に於ける作者は、材料の採り方に於ける作者から見ると、餘程舊派に讓歩してゐるやうだ。今度の「歌舞伎物語」に見ても、「割臺詞」の多い事、そして「割臺詞」の結を「一同。何々。」でしてゐる所の多い事（但し新演技法に志ある明治座は「一同」とある處を、成るべく最後の一人に言はせるやうにしてゐる）、景によそへて情を叙べる臺詞の多い事（序幕の幕切れ、三幕目の初め等）などが其證據だ。材料に對する作者の見方に至つては全然新しくないと思ふ――昔の作者が同じ材料を見てもこれ位な見方はきつとすると思ふ。

要するに紫紅氏の史劇は、第一の方面にも第二の方面にも新しいものがあるが、第一第二の方面の底

を流れる第三の力――これが最も大切なものだ――に於いて新を缺いてゐる、或は作者の見方は新しいのかも知れぬ。然らば作者の見方に新しい強さが無いのだ。だから吾人新時代の青年の頭腦に訴へて來る所がないのだ。胸を突いて來る所がないのだ。心臟を襲つて來る所がないのだ。思ふに紫紅氏は古い強さを避けて新しい強さに入らうとする中途にゐるのだらう。古い強さのないのは嬉しいが、古い所が有るのは殘念だ――新しい強さのないのは殘念だ。

「歌舞伎物語」は人間よりは事件を描いたものだ。事件よりは思想を描いたものだ。思想とは何である。歌舞伎の讃美だ、劇の讃美だ、藝術の讃美だ。人生に於いて戀は最も美しいものである、併し藝術はその戀以上に貴く美しいものである。舞臺へ上がれば神への贄、一段終らぬそのうちは、人の戀ではとゞめられぬ　これが古いのだ。この思想が古いのだ。見方が古いと言つたのはかういふ所を指したのだ。

「歌舞伎物語」の主人公は誰であらう。多くの新聞は秀康だと書いた。併し僕は今述べた思想から推して主人公はきつとお國に違ひないとは思つたが、猶念の爲に作者に訊いて見たら矢つ張お國だつた。この主人公の錯誤は作者に罪があるのだらうか、見物に責があるのだらうか。無論見物の不注意にも罪はあるが、作者が秀康に比してお國を描くに粗であつた點にも責はある。

一體「歌舞伎物語」に現れてゐる主なる事件は何と何であらう。秀康の毒殺事件とお國の戀とそれ

から歌舞伎共者とである。序幕伏見城中庭園内とその返し男山八幡社頭とは、毒殺事件に主にして、歌舞伎に微である。お國の戀に至つては殆ど何れも現れてゐない。二幕目伏見城内土屋左馬助役宅は殆ど毒殺事件に占領されてゐる。歌舞伎もない、お國の戀もない。同じ幕の第二場四條河原お國の住居に至つて、始めてお國の戀が現れる。歌舞伎に關する條もある。毒殺事件が極めて微に現れてゐる(幕切れの使)のはこの場ばかりだ。三幕目京都清水寺舞臺は又毒殺事件が主で、お國の戀も歌舞伎も極めて微である。四幕目伏見城中能舞臺に至ると、毒殺事件もお國の戀も歌舞伎も皆等しく高潮に達して同時に各々その局を結んでゐる。最後に三つの事件が一つに結びついて最高潮に上るといふ趣向は面白いが、以上の記載に見ても、三つの事件が大詰へ來る迄の現れ方に如何に不平均なるものがあるか解るだらう。これでは秀康が主人公と思はれても爲方がない。お國の戀と毒殺事件との間に密接の關係のないのも物足りない。

お國を初めとして出て來る人間も出て來る人間もみんな類型的なのは殘念だ。秀康には稍個性がありさうであるが、それも十分書いてないから十分論ずる事が出來ない――唯書いてあるのは境遇ばかりだ。

ここに一つ僕に分からぬ事がある。作者にもつい訊くのを忘れたのだ。男山八幡で山三が遠見甲斐に中納言毒殺の企ある由秀康公に傳へて呉れと賴む。甲斐は「でも證據不十分だから」と言つて消息

を書かない。それは好い。お國の住居の幕切れに至つて山三の所へ甲斐の許から嘗て拒んだ消息を持つて山三が秀康に會つた時は既に毒を呑んで了つた後だつた。それも宜しい。唯甲斐が一旦書くを拒んだ消息を遲れて寄越すに至つた――これが遲れた爲に秀康は死んだやうなものだ。――動機が分からない。男山八幡の幕切れに大岡十太夫に身を扮した本多佐渡を提灯の光にちらと見て、「正しく」と言つたのが動機なら、直ぐそこで消息を認めても好かつたらう。さうしたら秀康も死なずに濟んだかも知れぬ。この邊の說明が足りないのは殘念だ。「事の仔細を打開けても、早速には御承引なく、漸う只今こそ消息を頂きました……」だけでは少しも分からぬ。

小團次の山三は可もなし不可もなしである。喜びにつけ憂につけ臺詞にばかり氣を取られて表情に變化のないのが缺點だ。團吉の速見甲斐はあれ以上にしようとしても出來ぬ役だらう。雷藏の小姓安居丸は沈默の間にも自分の役を忘れないで始終氣を入れてゐたのが嬉しい。殊に淸水のお茶の條と大詰の秀康の容態を氣遣ふ邊が好かつた。鯱丸の小姓宮井久市も眞面目にしてゐた。福藏の醫師は其扮裝と其冷靜な落着とを採る。時藏の左馬之助は近頃での上出來だ、殊に窓の障子を半分開けて遠くから右京に叱言を言ふ邊が好い。壽美藏の右京、これは一番目中の儲け役だ、誰がしても好い役には違ひないが、この人程熱心を以て演ずる人は先づたんとあるまい。淸水の舞臺からの飛び下り方を二三回代へて演つて見たのでも、熱心の程は分かる。紫扇の瓶江と左升の傅介との會話は原作を讀んだ時

に感じた程花やかでも賑かでも無かつたのを惜しむ。傳介の顏のつくりと頭の形が氣に入つた。但し「悋氣と疝氣は年寄の謹み所」などといふ文句を吐く年輩とは見えなかつた。女寅のお國は決して惡くはない、が併し決してよくもない。第一肝心の熱情が足りぬ、火が足りぬ、燃えるやうだつたのは衣裳ばかりだ。左團次の本多佐渡守に就いては何も言ふ事がない。若いといふ衆評には僕も贊成だ。團升の本多伊豆と莚女の峯尾とに至つては言語道斷だ。

左團次の秀康は、先に言ふ通り人物がよく分からないのだから、詳しい評は出來かねるが、流石に自分の立場を明にする丈の新しい演技を見せてゐた。序幕でお國瓶江に戯れ言を言ふ所も、淸水で右京を賞する所も、大詰で亡びる命を惜しむ處も、脚本の心を十分忠實に現してゐた。淸水の幕切れの笑は、もつと陰欝にありたかつた。

終に一言する。「袈裟と盛遠」を演じ、「歌舞伎物語」を演ずる俳優が、藤三郎に扮し次郎左衞門に扮するのは確に矛盾である。確に苦痛である。斯かる矛盾、斯かる苦痛に堪へなければ一座を維持して行く事の出來ない役者といふ者は氣の毒なものだ――一人思ひ、一人書く、幸福なのは文學の人だ。

（三月十日夜記）

（五）『月魄』と『女の望』と

東京座の「月魄」と本郷座の「女の望」とを見た。

兩方共に「新聞小説」を脚色したものだ。社會一般に讀まれる「新聞小說」を演ずる事が、社會一般の好尙に投ずる最良手段たる事は僕でも知つてゐる。併しこの非文明な野蠻な社會の好尙に投じたからと言つて、そこに何の進步があらう。そこに何の革新があらう。藝術といふものは昔から常に「其時代」より一步二步或は數步進んだものである。然るに今の新派劇は努めて「其時代」と一緒にならうと苦心してゐるのだ。だから今の新派劇は藝術ではないと言ふのだ、藝術に非ずして商業なりと言ふのだ。

それに近頃又惡い事がはやり出した。それは劇場が新聞を利用し、新聞が劇場を利用する事だ。それも藝術の爲なら好い　　素より劇場と新聞とは離れられぬ關係がある。劇場の盛衰は繫つて新聞にあると言つても好い位だから、その新聞が藝術の爲に奮鬪する劇場の爲に聲援したら、どの位演劇は進むであらう、然るに今日の新聞はさういふ種類の劇場を見ると、唯ハイカラだとかバタ臭いとか言ふ淺薄な理由の元に之を拒けて了ふ――そして自分が洋服を着て洋食を食べてる事を忘れてるのだ――實價以上に賞めるのは自分の新聞に載つた小說が舞臺に載せられた時ばかりだ。新聞も亦終に商業である。「商業」たる演劇が「商業」たる新聞と相携へてゐるのである。「商業」以上の事の出來る道理はない。

「月魄」は善人榮え惡人亡びる「健全な劇」である、「女の望」は善人榮えといふ點はどうかと思はれたが、兎に角善人が難を逃れて、惡人が亡びるといふ、これも先づ先づ「健全な」劇である。

伊井は近頃頻りに、劇に慰安なかるべからざるを說く。これは一日の「快樂」を目的として來る看客に向つて、愛嬌ある伊井が當然說きさうな道理である。

劇が人生の一部を寫すものであるとして、その劇一つ一つに必ず一つの慰安があるべきものであるとしたら、人生其者には隨分澤山の慰安がなければならぬ。併し「人生」といふ所はさう澤山慰安のある所であらうか。砂に築かれたる家の如きは、慰安に見えて實は慰安でない。

僕等青年の考へてゐる「新文藝」は、破壞にある、暴露にある、僞善の衣を剝奪するにある。併しながら人生の衣は幾ら剝いでも僞かも知れぬ。幾ら剝いでも暗かも知れぬ。と言つて「人生」をお雛樣のやうに壇の上に飾つて、綺麗だ、美しいと言つてる事も出來ぬ。僞善の衣を剝いで剝いで、その奧に若し一點の微光でもあつたら、初めてそれが眞の慰安になるのだ。伊井の所謂「慰安」が若しさういふ慰安だつたら、決して劇の興行每に得られる底のものではないと思ふ。

秋月桂太郎の藝は今度始めて見た――小さい時見たかも知れぬが、頭に殘つてゐない――が、諸新聞で罵る如きものではないと思つた。伊井の戀の濃艷なるに比してこの人の戀の淡白なるも好い。爾來伊井は冷に於いて優る――惡人に對する皮肉、嫌ひな女に對する冷淡――熱に於いては芝居を爲過

ぎる。これに反して秋月は熱に於いて優る、冷に於いて芝居を爲過ぎる。
河合は舊派の「枯れない藝」を新派に應用してゐるのだ。喜多村は舊派の「枯れた藝」を新派に應用してゐるのだ。何れも舊派に負ふ處の多い事は爭はれぬ。河合の藝は花だ。一つ咲いてゐても直ぐ人の眼につく。喜多村の藝は葉だ。幾ら生ひ繁つてゐても、まるで人の注意を惹かぬ事がある。
舊派の所謂「枯れた藝」とは何である。語を換へて言へば舊人が苦心に苦心を重ねた結果開いた新しい境地である。この新しい天地を自ら苦心して開くのが俳優の職務ではあるまいか。僕は喜多村に勸める。劇通たる勿れ、劇通たらむと欲する勿れ、君が嘗て粗服をつけて諸劇場の立見をして廻りたるが如く、實世間の立見をして歩き給へ。日本古往今來の女形が未だ開拓の緒にだにつかざる新天地は君の眼前に横はつてゐるではないか。 實世間の空氣を吸ひ入れて、これを劇場に吐け、劇場の空氣はここに始めて新しくなるのである。僕はこの點に於いて「藝談」といふものの貯蓄更になき河合其人を愛する。
高田は舞臺に上ると靈に於いて輝く。その靈の力は非常な重量を以て吾人を威壓する。高田の偉い處はここにある。その代り靈に走り過ぎて、肉を忘れる。「東風物語」の時に扮した人物などは現に「木の實を食つて生きてゐる」と言つた。高田の欠點は靈に走つて肉を忘れるにある。村田は舞臺に上つて如何な偉人に扮しても決して肉を忘れぬ。村田の藝が高田の藝に比して更に近代的なのはこの點で

ある。その代り靈の力に至つてはまだ中々高田に及ばぬ。同じ金色夜叉の荒尾に扮しても、高田のは學士になりたて——靈に於いて優る時代の　停車場が好い。村田のは駄目だ。虔が落魄した公園の場になると、高田のは餘りに神樣に近過ぎる、どうして食つてるのか分からぬ。村田のは生活苦を苦とせざる内に知らず知らず、その苦を肉に刻まれた風情が實によく現れてゐた。「月魄」と「女の望」を見て得た感想は、斯かる概括的なものであつた。（六月三日認）

（六）劇となりたる鏡花氏の小說

小說を芝居にする事がはやり出した時分、僕は斯う思つた事がある。今の小說でも最も芝居に近い——從つて最も芝居にし易い——のは、鏡花氏の小說だ。誰か早く鏡花氏の小說を芝居にして見せて吳れれば好いと。

川上派の藤川を長とする一座が本鄕で、「辰巳巷談」をした時が、僕が鏡花氏の小說を舞臺に見た最初である。「辰巳巷談」は鏡花氏の作の中でも、殊に芝居式なものである。必ず好からうと思つて見たが失望した。その不自然なのに驚いたのである。興行も失敗に終つたらしい。

次で村田や藤澤や福井が國華座で「黑百合」を演ずるのを見た。この芝居も村田の多摩太と死んだ兒島の花賣お雪が多少忘れ難い印象を與へたきりで、石瀧の場も、大詰の黑百合罎も終に滑稽劇たる

に終つた。

その後源之助の「瀧の白糸」(「義血俠血」を脚色したもの)を見た。これも劇場の作者が挿入した筋の方が活動して、肝心の原作の心持は殆ど現れなかつた。

その後高田、河合、藤澤一座が本鄕座でやつた「高野聖」は、山の小屋が大に振つた。殊に小屋が背景その儘に半廻りに廻つて、その後を見せた時、鳥の羽ばたきする音や、むささびの叫びや、牛の啼き聲や、「二十三十のものの鼻息、羽音」が俄に聞えて來る處が如何にも物凄くて、稍鏡花式の句を舞臺の上に嗅いだやうな氣がした。併しそれは極僅の時間の事ではあつたし、全く人間といふものを離れた感じでもあつたから、然程有難いものではなかつた。

伊井と河合が合同して新富座に興行を續けた時、鏡花物では「通夜物語」と「瀧の白糸」との二つが演じられた。七八年前に「手前達は誰だと思ふ、丁山さんのおいらんだよ。」といつたやうな言葉を小說で讀んで、無上に痛快だと思つた僕も、伊井河合の藝の上に得る處こそあつたれ、「通夜物語」といふ劇其者には、少しも動かされなかつた。不相變馬鹿々々しいといふ感じがした。「瀧の白糸」も序幕の橋の上の伊井の欣彌、河合の白糸の會話に原作者の才と俳優の技倆との化合を認め得るだけで、あとは源之助一座のこの劇以外に新しい天地を開いてくれたとは信じ得なかつた。

喜多村が本鄕で演じた「風流線」は殘念ながら見なかつた　河童の多見次は振つたさうだが。

これを要するに從來鏡花氏の小說を芝居にしたもので、十分原作の心持を傳へたものは一つもないし、原作を離れた一つの芝居としても賞讃を價するものは一つもなかつた。

その失敗の理由は他の小說脚本劇の場合と同じく、脚本者の下手な處にもあらうし、俳優の技藝の至らない處にもあらうけれども、まだその他に、鏡花氏の小說の場合に於いては特に見逃す可からざる理由が二つある。

僕はさつき鏡花氏の小說は今日の小說でも最も芝居に近いものだと言つた。芝居に近い小說だから、芝居にしたら嘸よからうと思つてゐたが、始めてその芝居にしたものを見るに及んで、その不自然なのに失望したと言つた。「芝居に近い」といふ事が必ずしも「不自然」だといふ事ではない。そこで、どうして鏡花氏の小說を芝居にしたものは不自然に見えるのだらうと考へて見た。

成程、鏡花氏の小說は劇に近い。劇的である。併しながらよく考へて見ると、德川時代の劇に近いのだ。明治の劇――新興せむとする劇――に近いのではない。德川時代の劇的なのだ、近代の劇的なのではない。言ふ白も、する科も、筋の仕組みも、悉く臭草紙だ。昔の人が時代を間違へて今の服裝をして出て來たのだ。宗平や瀧太郎や欣彌や淸が丁髷で出る芝居だつたら、僕等も昔の芝居を見る時と同じ氣持を以て對するから、不自然な不愉快な感じも起らず、さぞ面白からうと思ふ。鏡花氏の小說は一種のアナクロニズムだ。從つてその小說を脚色した劇もアナクロニズムだ――これが鏡花氏の小

說を劇にしていつも失敗する第一の理由だ。

一體鏡花氏の小說を愛讀する人の心持は、丁度巧い講釋師の話を聽いてゐる人の心持と同じで、話し方が巧いので噓な事もつい本當に聽かれるのだ。「見て來たやうな噓」を吐かれて、それを喜んで聽いてゐるのだ。話し方が巧いから感じるのだ。話してる事實が人を動かすのではない。だから、その事實を劇にして色に見せ形に見せた處で、それに少しも動かされる筈はない。話し方の巧いといふ事は、その話を仕組んだ劇の上にまで現れて來るものではないから——これが第二の理由だ。

鏡花氏の小說は何れも德川時代の劇に近いのを見て、氣の早い批評家連が、「鏡花は小說家たらむよりも、寧ろ脚本作者たるに適す。」といふ事を書いた時代があつた。鏡花氏自らもさう思つたかどうか、藤澤が「水鷄の里」を本鄕座に演じようとした時は、原作者自ら脚色の筆を執つて「深叉大王」を公にしたが、この脚本に忠實なるには役者が餘程無理な早業をしなければならないので、中止になつた(「高野聖」は、その代りとして演ぜられたのた)。その後鏡花氏は「愛火」と云ふ脚本の創作を始めてした。併しこの兩作物は、何れも前述の二つの理由に依つて失敗の作である。但し第二の理由を創作として現れた脚本に當嵌めるのは無理な話ではあるが、鏡花氏の話し方の巧いのは他の文といふものの無い脚本にまで出て來て、出て來る人の臺詞が、どうしても講釋師の臺詞だ、近代劇作者の臺詞ではない。講釋師乃至落語の會話だ。劇の會話といふものではない。

併しながら鏡花氏が今迄作つた小說はまだまだ澤山ある。その中には今迄芝居で手も附けないもので、近代劇を生み得べき種も少ない。將來鏡花氏の小說を劇にする人はさういふものに注意して貰ひたい。「夜行巡査」「外科室」の如きを一幕物にするも面白からう。「紅雪錄」「續紅雪錄」の如きは巧く脚色したら立派な近代劇となりはしまいか。

この頃明治座で演じてゐる「みじか夜」といふ劇は、何とも斷つてはないが、明に鏡花氏の「湯島詣」を脚色したものだ。「湯島詣」が「三枚續」と綴り合はされて、大阪の朝日座に演ぜられたといふ話は嘗て聞いてゐたが、東京で演ぜられるのは今度が始めてだ。今度のは「三枚續」と綴り合はされたものではないが、大分原作以外の人物――原田哲哉、北上融、原田軍三、春海半之祐等――が出たり、原作の人物とは少し變つた人物――子爵夫人光子、髯の金助等――が出たりして、一種お家騷動式の筋を運んでゐる。原作にない人物の出る處は、どうも原作の味がしない。明に原作の人物だと想へる小栗文學士（原作の神月梓）と藝妓米香（原作の蝶吉）とが相對する處に一番原作の味が見えた。だから「琴柱の座敷」が好い、向島堤の月夜」が好い。柳橋雪の家宅」は略原作の半札の圓輔」以下「灰神樂」まで傳へたのだから惡からう筈がない。大勢の俳優を是非使はなければならぬといふ情實の上から言つて、原作にない複雜な筋を拵へたといふ事は已むを得ないとしても「灰神樂」から心中迄に幾多の時日を挿入した脚色者の罪は如何しても責めなければならぬ。「本牧寺門前の場」を用ゐ

て、脚色者は小栗文學士の自殺の動機を作つたものと思つてゐるか知らぬが、文學士が心中の動機は「然矣――色狂氣の亭主――これを警官の口から聞くに至つて梓は絶望したのである。」以下の原作の文章通りで少しも差支はないと思ふ。否、文學士の自殺の動機は強いて明にするが爲に、殆ど氣の違つた米香を、殆ど一幕の間待たして置くのは殘酷だ。神月文學士と蝶吉との最後は火であつた、熱であつた。小栗文學士と米香との最後も火であつて欲しい、熱であつて欲しい――大詰の大半が螢を論じ、星を說くのは餘りに冷やかだ。

「湯島詣」の蝶吉は鏡花氏が理想の婦人である、神月文學士は鏡花氏が理想の文學士である「湯島詣」は理想小說である。「みじか夜」を見て米香の餘りに無邪氣なるを怪しんだ批評家が澤山あつたのは無理もない。彼等は「みじか夜」の理想劇なる事を忘れて、これを寫實劇として見たからである。文學士が藝妓に對して餘りに「腰の低い」のも、子爵夫人に對して餘りに「冷酷な」のも、皆原作に現れてゐる作者の理想だ。これを俳優の罪に歸すのは誤りだ。繰返して言ふ、「みじか夜」は理想劇だ――出版の當時、鏡花氏の作にも猶且斯かる現實的なるものありやと褒めそやされた「湯島詣」も九年後の今日劇となつて舞臺に上つたのを見ると、甚しくその理想的な事が分かる――時勢は恐ろしいものだ、人間の頭腦も變れば變るものだ。

「みじか夜」は殆ど河合一人の芝居と言つて好い。理想的に無邪氣な藝者をよくもあれ迄に寫したも

のだと感心した。今日まで僕は河合に無邪氣な女は出來ないと思つてゐた。併し今度の芝居を見てその考への間違つてゐた事を知つた。狂氣になつてからは例の河合だ。——尤も近頃氣違ひをやり過ぎたからでもあらう。秋月の小栗文學士は隅田堤へ來て振つた。言々句々熱誠にして少しも浮いた處の無いのを喜ぶ。その最も厭みなのは序幕だ。神月はあんな「見初め」やうはしない。（六月十八日認）

（七）虛飾的演劇

暑くなつた。もう芝居を見る時ではない。芝居をする時でもない。況や芝居に就いて議論をする時ではない。

斯かる時に新富座の伊井一派が「變化傘」の如き馬鹿々々しき芝居を出したのは當を得てゐる——眞面目な芝居だつたら、見物も骨が折れよう、役者も堪るまい、議論をする者も辛い。

僕は斯かる時に「變化傘」の如き下らぬ芝居を出してくれた事を新富座に感謝した——汗水垂らして議論をしないでも濟んだ事を新富座に感謝した。

そして、「變化傘」の評は、竹の屋主人のサチリカル、クリチシズムに總てを盡してゐる、もう一言も加へる處はないと思つてゐた。

處がこの頃になつて——觀劇後既に十幾日を經たる今日この頃になつて——偶と思出した一場があ

る。そしてこの一場に就いては何か言はなければならぬ。きつと言はなければならぬといふ氣がして來た。

それは四幕目の第一場たる宇都宮瀧口寢室の場である。

この一場は劇に於ける性欲描寫の一例として、その可否善惡は既に諸新聞の論評する所であつた。「變化傘」の原作を掲載してゐる中央新聞の如きは、この性欲描寫を以て日本の劇壇に一生面を開いたものだとまで賞めたてた。

併し私は性欲描寫に就いて議論をするのではない――この性欲描寫の巧拙、この性欲描寫の必要不必要等に就いて論をしようと言ふのではない。

この一場が全然「虛飾的演劇」に終つた事を嘆かうとするのだ。

虛飾的演劇とは何である。白粉を塗つた芝居である。紅をつけた芝居である。女が脂粉を塗りくつて男に媚びるのと同じやうに、科白に美しき僞の衣を着せて見物に媚びる芝居である。

顏だけに白粉を塗つた女を裸にして見ると、すぐその白粉が分かる。赤裸裸なるべき性欲描寫の一場に虛飾を用ひたので、尙一倍虛飾が眼に立つ。

一體今日の新派劇には虛飾的分子が多い。「俺は斯ういふ事を言つてゐるぞ」とか「俺は斯う言ふ事をしてゐるぞ」とかいふ事を、胞くまで見物に見せつけようとする。

何處までも見物を眼中に置いてゐる。見物を相手に何かしてゐる。

併しながら見物は終に見物である——見物とは第三者の謂である。或人物に扮して舞臺の上に立つた俳優は、相手の人物に扮してゐる俳優丈を相手にすれば好いのだ。否、それだけを相手にしなければならないのだ。見物を相手にする必要はない、見物を舞臺に引張り上げる必要はない。

近代の脚本に獨白といふものがなくなつて來たのも、一面から見れば見物を相手にしなくなつて來たからだ——モリエエルの喜劇には曲中の人物が見物に向つて物を言ふ所がある。

西洋の芝居の進歩の跡を尋ねるに、段々「見物を相手」にしなくなつた所に、一道の意氣ある轍を見るではないか。

イプセンの劇は一家の四壁の中に起つた事を、一方の壁を取除いて見たものだといふ。出來事は四壁の中に起つてゐるのである。少しも外と關係はない。一方の壁を取除いて中を見せてくれたのがイプセンなのだ。三方の壁の中の人物とこれを見る人とは何の關係もない筈だ。

劇中の人物は作者に依つて取除かれた壁が、まだ取除かれないでゐる場合と同じに、言ひたい儘を言ひ、爲たい儘を爲、思ひたい儘を思はなければならぬ。

然るに今日の新派劇は何處までも一方の壁が取除かれてゐるといふ事を忘れない。取除れた壁の方から、絕えず多數の第三者が見物してゐるといふ事を忘れない、だから言ふ事がみんな餘所行の文句

だ、する事がみんな餘所行の擧動だ、思ふ事がみんな餘所行の考へだ。

この罪は第一に脚本にある、第二に俳優にある――新派劇は脚本の作意と俳優の技藝と相待つて虛飾的である。

同じ戀愛の一場を見せるにしてからが、どうも見物に見せつける風がある、だから見てゐて厭にるのだ。男が熱烈に女を慕ひ、女が熱烈に男を思ふの外他意がなければ、如何に二人の情が濃厚であらうとも、決して見てゐて厭な感じはしない筈だ。戀愛の一場が屢人に不快感を抱かせるのは、曲中の人物が見物を意識するからだ、見物に遠慮するからだ――遠慮する事はやがて見せつける事だからだ。

「變化傘」に於ける寢室の一場の如きは、その遠慮の最も甚しいものである。尤もこの一場は、男が女の性欲に勝つて純潔に――或は僞善に――一夜を過ごす所を書いたものであらうから敢て二人に「相抱けよ」と勸めるのではない。男が女の眞情――之を性欲だと一言に貶して了ふ事は出來ない――を退けて、肉の交りを避けるその文句が虛飾的だと言ふのだ。女のする事の赤裸なるに關らず、男のする事は飽くまでも見物を前に置いてゐる、飽くまでも見物に見せつけてゐる、「私は斯ういふ純潔な人間です。」と廣告をしてゐる――純潔だと廣告する人間に純潔のあらう訣がない。だから終には純潔でない人間が純潔を裝つてゐるやうに見えて來る。

だから厭な感じがするのだ。

では何處が虛飾的だつたと言ふか。私は徹頭徹尾虛飾だつたと言ひたい。一人眼覺めて本を讀んでる處から、二人の間に立つてゐる衝立を取る所から、衝立の兩面の字と畫とに就いて人生觀を述べる處から、吸付煙草を一旦拒絕しながら終に吸ふ處から、女に側に寄られて、冷やかに「あなたの肉の響が私の心の響に……」とか何とか言ふ處から、鳥が鳴くと直ぐ起上つて雨戶を開放して、「お鹿さん、好かつたねえ。」と言ふ幕切れまで悉く虛飾である。悉く見物を相手にして「俺は純潔だぞ。」といふ事を見せつけてゐる。

憫むべき「お鹿さん」よ。君は少しも失望する事はない。作者にして若し開いてる一方の壁を塞げば、金彌はきつと君の自由になる。

私は性欲描寫を排斥するものではない。必要な性欲描寫なら活潑にやれ大膽にやれと思つてゐる。――「變化傘」に就いても、性欲を自由に暴露した「お鹿さん」を責めずに、却て純潔無垢な金彌を疑つた。

ストリントベルヒの「令孃ユリエ」の中には、下男が性欲一方で少しも（精神的の愛なく）令孃と關係する所がある。イプセンの「小さきアイヨルフ」の中には妻君が寢椅子に身を橫たへて、「三鞭酒は玆にあり、汝之を味はず」と歌の文句で夫を唆かす處がある。世の所謂「風俗壞亂」といふ眼から

見たら、默阿彌の禁止劇も及ばぬ、況や「變化傘」の比ではない。

しかも是等の劇を讀んで――見たら尙然うだらう――決して「變化傘」の寢室を見た時のやうな厭な感じがしない。これは虛飾が無いからだ。僞らざる筆を持つて眞面目に赤裸裸な人生を寫し出してあるからだ。

「變化傘」の寢室の場を見て得た不快感は決して性欲描寫に對する不快感ではない。虛飾的演劇に對する不快感だ。

若し性欲描寫に依つて不快感を得たなら、それは爲方がない。人生の一面には確にさういつた不快を催すやうな事があるのだ。それを知る事が出來たのは演劇の賜である。感謝するとも嘲罵すべきではない。

併しながら虛飾的演劇に依つて不快感を得たなら、それは許す事が出來ない。何故なれば演劇は虛飾的なるべきものではないからだ。

今日の小說家は「讀者を眼中に置く事」を恥辱としてゐる。然るに今日の俳優及び劇作者は「見物を眼中に置く事」を必要條件としてゐる――如何に日本今日の新派劇が日本今日の新派小說に遲れてゐるかが分かる。

秋江氏が「正面を切らぬ芝居が見たい。」と言はれたのは、新派劇頂門の一針となるべき文句だ。

虛飾。虛飾。虛飾を脫しなければ眞の藝術は生れて來ない。

（八）いつもの高田

東京座の「夏木立」は財産爭ひと仇討とを書いたものだ。財産爭ひも好い、仇討も好い。唯その財產爭ひや仇討に殺傷的な分子が多い爲に近代的の趣を離れたものが出來上つて了つたのは殘念だ――山の仙女菊江も現世の人ではないやうな氣がする。

二幕目「水車小屋」は最も吾人の意を得た。大詰の「靑梅街道の夏木立」で、欣次が一家の犧牲になつて――昔から在る日本の芝居式に、總ての罪を自分一身に背負つて――牢獄に降らうとする處を、下男の源吉が實を告げて了ふので、欣次の「芝居」が總べて打壞されて了ふ處は、殊に吾人の意を得た。從來の芝居から言へば、欣次は終まで「芝居」をして了はなければならないのだ。素朴なる老僕の正直なる告白に依つて、この「芝居」を打壞して了つた處に、作者の――現實――に近づかうとする新しい努力が微に見えたのは嬉しい。

概して新富座の――變化傘――よりは現實に近い芝居だつた。

「夏木立」は高田と秋月と五味との芝居である。河合は神樣と人間の雜種兒のやうな女に扮したが、取出でて言ふべき程の役ではない。木下は季夫といふ少年に扮して、例の女形よりは成功してゐた。

五味は下男の源吉に扮して地藝を見せてくれた。彼は斯かる役に扮してさへゐれば間違ひはない。以前の缺點だつた態とらしい處も大分無くなつて來た。

秋月は今度の芳太郎が一番好いといふ評判だ。今度のは一番好いかどうか吾人は知らぬが、吾人は初から世間で貶す程秋月を下手な役者だと思つてゐない。彼の臺詞廻しは「臭い」とか「不自然」だとか言はれてゐたが、吾人は彼の臺詞廻しの中に餘程自然な所が有ると思つてゐる。殊に自然なのはその臺詞を言ふイキだ。將來日本劇壇の一部にきつと興つて來るだらうと思はれる新社會劇――會話を主とする新社會劇――に持つて來いの役者だと吾人は信じてゐる。今京都に行つてる井上正夫はきつと以前この秋月に學ぶ所があつたに違ひない。而も井上は秋月を學んで未だ秋月に及ばぬ所が多い。これは主として臺詞廻しの上の事だ。科に於いては先輩の秋月容易に後輩の井上の壘を摩し難い。

高田はいつ何をしても、「いつもの高田」だと言はれる。併し、アアキングだつて、「いつものアアキング」だつたに違ひない。團十郎だつて「いつもの團十郎」だつたではないか。唯その「いつもの……」が好い「いつもの……」でありさへすれば好いのだ――「いつもの團十郎」と「いつもの團八」とでは同じ「いつもの……」でも大分意味が違ふ。

高田の欣次も劇評家の說によれば「いつもの高田」ださうだ。併し吾人はその「いつもの高田」を愛するのだ。語を換へて言へば、吾人が高田の芝居を見に行くのは「いつもの高田」が見たいから行

くのだ。高田が東京で演つた二度目の荒尾讓介（本郷座）は「いつもの高田」でなかつたから失敗したのだ。

高田の「いつもの高田」ならざらむとする努力には同情を寄せる。どうか「新しき高田」を形造るまでその努力を續けて貰ひたい。併し今日の處では、「いつもの高田ならざらむと努めた高田」より「いつもの高田」の方が確に好いのだ。誰しも好いものは好いに違ひないから、それで吾人は「いつもの高田」を要求するのだ。

併し役者は見物の要求に應じて、身を處置すべきものではない。飽くまでも、自家の信念に依つて進むべきものだ。一個の見物たるに過ぎぬ吾人の言に滿足して、新しい努力を捨てるやうな事があつたら由々しき大事だ。

吾人は一方に於いて「いつもの高田」の亡びないのを喜ぶと共に、又一方に於いて、二度目の荒尾讓介以來、「いつもの高田ならざらむとする高田の努力」を見ないのを悲むものである。

「いつもの高田」の美點は何所に在る。いつぞや村田との比較評に書いて置いた通り、「靈の力」に在る。

舞臺に於ける高田は靈の人であつて、從つて情の人である――殊に目下に對する情の人である。「不如歸」の父も、「無名氏」の父も、「雲の響」の兄も實に情のある人物だつた。子に對する父の情、弟に對

する兄の情を表すに於いて高田程の役者はあるまいと思つてゐる。「夏木立」の欣次も亦情の人である。彼の情は「水車小屋」と「鎭守の夏祭」との二場に悉く現れてゐたと言つて好い。無邪氣なる季夫に對する兄の情、心好からぬ芳太郎に對する弟の情、素朴なる老僕源吉に對する主人の情など、纒綿錯雜の妙を極めてゐた――ただその情の表し方が、愛する者を態と表に憎み、憎む者を態と表に愛するといふ風な、從來の日本の芝居式だつたのが古臭いやうな氣がして厭だつた。但しこれは脚本の罪だ。

（九）眉山人追悼演劇

先つ僕は高田河合藤澤の休んでゐる東京座を所謂「人氣」の無い秋月が一人で明けた勇氣に感服する。死後世間の同情少き眉山人の追悼劇を企てたのも氣に入つた。

眉山人には「網代木」「西施乳」の如き長篇の斷篇はあるが「觀音岩」の如き首尾を全うした長篇は珍しい。追悼劇としてこれを脚色上場したのも贊成だ。

小島孤舟氏の脚色も締つてゐて氣持が好い。六幕八場、殆ど無駄な場は一つも無い――一場一場の中にも無駄な部分が誠に少ない。原作にある人物でも複雜に過ぎると思つた者は思ひ切つてこれを捨て、さして必要の無い人物は其色彩を淡くして背景の人物とするやうに努め、原作を一貫する太い線

を出來得る限り劇的に表した脚色者の手腕には嘆服せざるを得ない。僕は新派劇の爲の小說脚色者の尤なる者として先に岩崎舜花氏を得、今又小島孤舟氏を得たのを喜ぶ。佐藤紅綠氏は脚色者としても立派なものだが、更に立派な「創作」といふ本領が別にある。

小島孤舟氏が今度の「觀音岩」に於いて、十分手腕を表すことが出來たのは、一つは高級俳優の數が少いので、多くの俳優の爲に脚本が彼方へ引張られたり此方へ引張られたりする事の無かつた故だ。又一つにはいつもの仕出し役者が主要人物に扮するが爲下らぬ仕出しを出す必要が無かつたからだ。これにつけても將來の劇は一座の人數を少なくする必要のある事が分かる。西洋の近代劇の如きは五人か六人一座があれば、それで十分出來るのだ。背景としての仕出しの如きは、臨時雇を訓練すればそれで澤山ではないか。

この追悼劇を觀て次に嬉しかつたのは、一座の統一と技藝の熱心とであつた。これあればどんな低級な俳優の一座でも、見物は本氣になつて芝居を見る事が出來る。これを以て締つた脚本を演じてさへ居れば、技藝の巧拙は措いて、見物は全精神を傾倒して芝居を觀る氣になれる。

東京座の眉山追悼劇は正に斯の如きものであつた。僕は衷心この臨時一座に長たる秋月桂太郎の勞を多とする。

秋月は「觀音岩」に於いて益その技藝の本領を發揮した。僕は秋月を近代劇の役者だと言つた事が

ある。誠にさうだ。彼は何處までも「聽かせる役者」だ。「考へさせる役者」だ――決して「見せる役者」ではない。喜ばせる役者」ではない――正否は知らず、僕は斯かる役者を貴ぶ。

第三幕第二場「石卷家奥座敷」に於いて、石卷林藏に扮した荒井信夫といふ役者を相手にして、奥隅文學士に扮した秋月は這般の本領を最も發揮した。「弱き人」林藏に對する「强き人」奥隅文學士の友情の切なる、一旦耳を舞臺に傾くれば、幕を終るまで他を思ふ隙がない。言々句々悉く眞情である、悉く誠意である。その臺詞廻しの自然にして眞摯なる、熱烈にして毫も浮華の跡なき、決して他に敵手なしである――最後に林藏の肩を叩いて言ふ「氣から病が出るわいな」の一句の如きは、今日名優と言はるゝ際の人でも、稍もすれば輕佻に言つて退けて、百日の説法を屁一つに消して了ふ憂のある處だが、この一句の秋月の臺詞廻しは少しも厭みにならず、輕佻にならず、諧謔の内に結ぼほれたる親友の心を開かうとする至誠の仄きが明に見えたので、僕は甚しく心を動かされた。

林藏に扮した荒井もこの場を實によくしてゐた。額に傷を受け、着物を綻びさしてふらふら暗い庭口から歸つて來た處も好い。奥隅に忠告されてゐる間、表には何處までも「弱き人」を現して一々親友の言に服しながら「弱き人」なるが故に心の底深く誓へる自殺の決心を竊に斷乎として枉げざる邊も實に明に寫し出された。暗中蒲團を頭から被つて靜に最後を遂げるのも好い。

林藏は頸動脈を切つて見事に死んだ――小説を讀んだ時もさうだつたが、劇を觀るに及んで、再び

故人の最後に思ひ至り、死者が生前既に自己の死態を描いてゐたのを思つて、妙な凄氣に打たれた。關根の權太は總て高田を手本にしたものらしい。演り過ぎて餘裕の無い嫌はあるが技藝に熱心なのが何よりの寶だ　顏の扮は確に權太の過去を語つてゐた。科白は確に現在の權太を現してゐた。

英太郎の權太娘お豐は例に依つて可憐であつた。殊に第五幕「石卷所有地の墓地」で、傘を半開きにして肩に擔ぎ尻端折の跣足で、俄盲の細杖を探り探り父を追うて出て來る處が好かつた。

村の白痴太七に扮した松下義雄といふ役者も推奬の價がある。一體この白痴は原作の作意が好いのだ。少しも拵へた處が無い。「變化傘」の白痴のやうに決して「自ら作る」處の無いのが好い。何處までも「人に作られて行く」處が面白い。石卷萩原の何れへ味方するともなく一向不得要領な處は更に好い。それが偶然人に唆かされて、石卷の娘を盜み出して之を犯し、娘の身に我が身を繫いだばかりに、娘の身投に思ひも寄らず身を引かれて、娘と同じ谷底に命を終へて了ふのも感じが深い　但しこの死に方は脚色者の案だと思ふ、原作には無かつたやうだ（？）。强姦を全然陰にして、娘に唯「太七は酷い、太七は酷い。」と言はせるのも好い。

この白痴に扮した松下は扮裝に於いて「過ぎたる醜」に陷らず、科白に於いて「當て込み」に足を踏み入れず、從來劇に出る白痴の常に免るべからざる二つの缺點を免れたのは豪い。絕えず背景の人物」といふ心掛を忘れずに、決して主要人物の主要な科白の邪魔をしなかつたのも嬉しかつた。

萩原彌十郎に扮した秋山十郎も徹頭徹尾眞面目だつたのを喜ぶ。
五味の石卷庄右衞門は顏の扮が沈んでゐて、如何にも理由なき一家村刎の苦痛を一身に背負つてる人に見えた、臺詞廻しは今一段の工夫を要する。
松本の新家の平助は萩原の幕下の內では一番振つてゐた。（八月十三日認）

（十）『海潮音』其他

新富座の八月興行は一幕物を五つ並べて見せてくれた――尤も、嚴格に言へば、「木村長門守」と「源氏店」とは、各異つた意味に於いて、一幕物ではない――が、兎に角珍しい狂言の出し方だ。
併し五つは多過ぎる、西洋などで斯ういふ場合には大抵三つが程度のやうだ――餘り多過ぎると齒の弱い者には味ひ切れぬ。
第一の喜劇「遺言」は土肥春曙氏の作で、一二ケ月前の文藝倶樂部に出たものださうだが、僕は機會がなくてついまだ讀んでゐない。西洋物の飜案らしい。僕寡聞にしてまだその原作を知らない。少し拵へた所はあるが「教訓喜劇」としては好いものだ。伊井の學僕、村田の甥、殊に福島の老人が振つてゐた――福島は「夏小袖」「八重襷」以來常に喜劇俳優として一廉の成功を收めてゐる。伊井の學僕が最後に見物に向つて物を言ふのは西洋では昔から喜劇――例へばモリエエルなど――にある型だ。

これを現代の喜劇にその儘移した原作者或は飜案者の當否は別問題とする。伊原青々園氏も饗庭篁村氏も之を新しいと言つて賞めた。確に新しい。日本の芝居では確に新しい。併しこの「日本の芝居で新しい事」も西洋ではもう「昔から遣つてゐた事」だ。この一小事を以て見ても、淺薄な國民性論を楯として西洋劇に學ぶの苦心を逃げようとしてゐる輩の頑愚なことが分かる。

第二の「木村長門守」は塚原澁柿園氏の作の一部を脚色したものだ。澁柿園氏の作を讀む程面白みが出なかつたのは、脚色の故か、俳優の藝の故か、僕には分からなかつた。伊井の家康は概して好評だつたが、僕には「女夫波」の橋見老人以上の出來とも思へなかつた。

第四の「世話情浮名横櫛」に就いては、何も言ふ權利が無い。西洋畫家が道樂にかいた日本畫の山水を見せられてゐるやうなものだ。藝術上の批判を下す事は出來ぬ。併しこれは「新派の俳優が舊劇を演ずる」總ての場合に向つて言ひ得る言ではない。その演ずる脚本に依つては眞面目に考へて見たい場合も隨分ある――脚本の價値から言つて「源氏店」はさういふ場合ではないと思ふ。

第五の喜劇「渡邊」――太郎冠者氏作――は今度の狂言中最も僕の意を得たものだ。唯粗忽家の失策を書いた丈のものではあるが、少しも作つた處が無くて好い。少しも「仕組」なる者を交へずに事件その儘寫した處が氣に入つた。益田氏の喜劇の作風が「作る」といふ階段から「寫す」といふ階段へ進んだのは非常に喜ばしい――欲には、更に進んで「表す」といふ階段まで行つて貰ひたい。村田

の粗忽家は「實在の可笑み」の絶頂まで達しながら、「操り」といふ裏山へ足を踏み入れなかつた處に絶妙なる技藝を認め得た。「實在の可笑みの絶頂」と「操り」とは間一髪を入れぬ。村田がこの細い分界線の上に立ちながら而も一歩だに足を「操り」へ踏み込らさなかつたのは豪い。由來村田は喜劇役者では無いと思つてゐた――實際彼の灰吹屋五郎右衛門は櫻井のそれにさへ劣つてゐた――今度の粗忽なる紳士を見るに及んで、僕は自分の考の今迄間違つてゐた事を悟つた。

粗忽なる紳士は知つてゐる人の越した跡へ同じ姓の人が越して來た爲に「知らぬ家」を「知つてゐる家」だと思つて這入つて、その内の妻君に種々厄介を掛けて、最後に飯の御馳走になる。飯を食べながら話の内に、始めて自分は「知らない家」で飯を食べてゐる事に氣が附いて、忙てて飯代を三十錢置いて歸る――原作はこれで幕が切れるのださうだ、如何にも作つた處が無くて好い。今度の芝居では其處へ主人が歸つて來て細君から話を聞き、粗忽な紳士を門まで追かけて出て來て三十錢を返す所で終だが、この「三十錢返しに來たんだ。」といふ幕切れにも從來の益田氏の作に見られぬ自然な淡白な味があつた。

曾我の家一座がやる喜劇に「禁酒」(一名「テムパランス」)といふのがある。酒亂の男に家主が玩具のピストルを當てがつて、態と煽てて大勢の人を撃たせる。撃たれた人達は家主の賴みでみんな死んだ眞似をする。酒亂の男が一寢入して醉が醒めた處へ、大家が遣つて來て、お前はこれこれで大勢の人を

殺めたぞと事細に順を追つて話をする。酒亂の男は大家の話を聞いてゐると段々覺えのある事ばかりだから、驚いて、泣いて悔いる。惡いと思つたら警察へ自首して出ろと大家は言ふ。酒亂の男は涙ながら自首をしに行かうとする、大家がこれは證據品だから持つて行けと言つて先刻酒亂の男の手から取つたピストルをほんと投つて遣る。酒亂の男は受取つてよくよく見ると玩具のやうだ。怪訝な顔をして大家の顏を見上げると、大家が「それは玩具だ。」と唯一句きつぱり言ふ。酒亂の男は益悔恨の涙に咽ぶ。といふ幕切れだつたが、この「それは玩具ぢや。」といふ自然な幕切れと「渡邊」の「三十錢返しに來たんだ。」といふ單純な幕切れとは、種々な點で似通つてゐる、しかも兩方共に面白い――渡邊といふ同じ名の廣告屋や牛乳配達を門前に出して主人公をまごつかせたのは蛇足だ。

第三の「海潮音」はしぐれ女史の創作脚本で、嘗て讀賣新聞で懸賞脚本を募集した時、坪内先生の選に當つて出たものだ。この新作脚本を餘り多く改めずに舞臺に上せた喜多村の勇氣には感服する。「海潮音」は「花王丸」よりずつと早い作ではあるが、全體として「花王丸」より優れてゐる。併しながら作者が現さうとしただけの事が果して現れてゐるかどうかは頗る問題だ。作者は思の在る所鐵石をも貫くといふ事を書いたのだと言ふ。作者は靜江と鏡一とは戀の滿足を得て死んだのだと言ふ。

鏡一は功名を得て而して後に姉を救はうとする人だ、それが爲には「一時のいましめ繩」を姉に掛けても故鄕を去らうとする人だ。その人が偶然女に胸を突かれたその一刹那に、直ちにその全身を戀

の滿足に融す事は出來まいと思ふ。「因緣だ。」といふ一句や「……もう仕方がないや……」といふ詞は決して戀の滿足を表した言葉ではない。ああ鏡一は果して戀に死んだらうか――「治兵衛はいづれ戀か名か忠兵衛も名のために果つ」とは若菜集の詩人の歌ふ所である。

靜江は嫁いで後、夫の虐待を受くるに及んで、初めて義弟鏡一に對する戀を自覺した人である。彼女が初めて戀を身に知つた時、彼女は旣に人の妻であつた。彼女はその感情を抑へる意志の力も無く、さうかと言つて夫を捨てて出て行く勇氣もない處から、ついに氣が違つて了つたのだ。氣が違つてゐるから識らずに鏡一を刺したのだ。靜江は誤つて鏡一を刺した。鏡一は刺されてから女を殺す氣になつた。靜江は果して戀に滿足して死ねたらうか。

二人は左右に抱き去らるる時、各觀音經の兩端を持つ。觀音經は眞中から裂ける。二人は觀音經を半づつ摑んで離れ去る。作者は此處に深い希望を寓したらしいが、僕はこれに技巧以上の深い意味を探る事が出來なかつた。寧ろ二人が信ずる經典さへ裂けた。二人は永遠に再會する事なしとの意に取りたい。

獨白が多くて對話の少いのは靜江と鏡一との「過去」を說く上から言つても不得策だし、二人切りの芝居といふ上から言つても不滿足だ、相手が狂人故對話に困るかも知らぬが、又相手が狂人故思ふ所を忌憚なく言へるといふ便宜もある。同じ獨白を言ふにしても狂人を相手にして獨白を言つたら却

つてあんなに空々しくはならなかつたらうと思ふ。

落幕の前へ靜江の夫を出したのは蛇足だ――これは流石に脚本には無い。盆踊は人數が多過ぎるのに、しかもそれが舞臺端へ出て騷がしく踊るものだから、「背景」といふ感じを破つて了つた。慾には初から終まで陰にしたかつた――踊の連中に立交つて曲中の人物が出て來るといふ趣向も敢て新しいといふではないから。

落幕と言ひ、小道具の趣向ぶりと言ひ、歌曲の助けを借りる部分の多い事と言ひ、この脚本が未だ古演劇に囚はれてゐる所の多いのは爭ふべからざる事實だ――尤も作者は新しい藝術を狙つてゐるのではないと言ふかも知れぬ。さうしたらそれまでの事だ。

喜多村の靜江は近頃での傑作だ。殊に鏡一が隱れると「鏡さん。」「鏡さん。」と呼びながら氣もそぞろに男の在所を探ねる所が好い。あの「鏡さん。」と呼ぶ裏枯れた寂しい聲、呼んでから耳を澄す間の寂しさ、これは消化の惡い新派劇に絕えず荒れ乾いてゐる僕の胃腑に近頃一味の濕潤を齎した。捨小舟の中に經を抱いて叉に伏す幕切れは、背景に繼目があつたり、光線の使ひ方が惡かつたり、怪しげな鳥が飛出したりしたので興を殺ぐ事夥しかつた。伊井の鏡一は前狂言の金彌と何等區別の無い青年だつた。從つて僕はこの青年の心に眞の愛情を認める事が出來なかつた。虛飾に包まれた金彌の靈魂はいつか鏡一の身體に乘移つてゐた。

二人が觀音經の兩端を掴む所はもつと無意識にありたかつた――これ作者の意でもあらう、又俳優の心でもあつたらう。惜しいかな「無意識に經を拾ふ」練習が足りなかつた――由來日本の新派劇は稽古の際に稽古を積まぬから「無意識」といふ大切な技藝に於いて大に缺如たる所がある。

（八月廿六日認）

（十一）革新劇雜感

川上の革新劇を見た。第一團も、第二團も。一間買はなければ――一人で行つては――好い場所の取れぬ弊、小物代とかいふ曖昧なものを取る弊、開演中に客席に飮食物を運ぶ弊、平土間の歩みに明きたる食器の堆く積まれたるを一向に片附けぬ弊――これが革新か。川上老いたり矣、ハムレツト劇興行の際の勇氣はもう無い。

一等が金一圓は安い。然しながら如何に一等席の多き事よ、二等席三等席の如何に少き事よ。

幕合が短いのは結構である。併しながら只無暗に幕合が短いばかりなのは氣が忙しくていかん。幕に依つては閉つてから暫く物を思ひたい處もある。前後の時間の關係から言つても少しは間を置く必要がある場合がある。そんな事は川上には分からぬ。

川上式ダアクチエンジとやらは不完全至極なものだ。舞臺の醜態がよく見える。あれはダアクチエ

ンジでは無い、ダスクチエンジだ。第一團第二團とも見物席を暗くするのは好い。殊に第一團で花道の出入のある時、その人物だけを明るく照らすのは感じが好い。

俳優の數の少いのは結構だ。併し脚本に必要なものだけは雇はなければなるまい。第一團の如き幕の變る每に同じ俳優が變つた役に扮して出るので、感じが惡い。最も通し役といふものの更に無い「維新前後」といふやうな脚本を使つたからでもあらうが、斯かる無人芝居に斯かる脚本を使ふのが旣に亂暴だ、無暗に俳優を動かして、それで勉强だと言ふ、それは佛蘭西まで洋行した川上を待たなくとも、田舍芝居に澤山ある。田舍芝居は革新劇か、革新劇は田舍芝居か。

川上は西洋では一人の俳優が一日に五役も六役も變つて出ると言つてゐるさうだが、それは譃の皮だ。一幕物を幾つか並べた場合は兎に角、一日の通し狂言で一人の俳優が幾つも役をするといふ事は滅多に無い。一幕物を並べて見せる時でも三つ位が關の山だ。それも時代の違つたものか然なくば全く調子の違つた役だ。今度のやうに一人の俳優が一つの時代の色々な人物に扮するといふ事は無い。

僕が第二團を見た日、川上はその演說中、自分の芝居の劇評をして、まだ俳優の硏究が足りぬ、大詰の處は斯うなくてはならぬ、ああなくてはならぬなどと自分の說を述べた。これは以ての外の事だ。彼は之に依つて「俳優がまだ十分硏究してゐない芝居を吾人に提供して、それで金を取つてゐる事」を自白したのだ。また興行人として——俳優としてではない——俳優の技藝を公衆の前で批評するの

は失敬だ、俳優の權威を地に墮すものだ。佐藤や山本が之を聞いて沈默してゐるのは意氣地なしの骨頂だ。

本郷座第一團の脚本は第一が田口掬汀氏作六幕物「日本の戀」、第二が太郎冠者氏作三幕物「啞旅行」である。「日本の戀」は明にユゴオが千八百六十六年の作「海の勞働者」の飜案だ。この作が飜案されて日本の舞臺に登つたのは今度が始めてではない。いつぞや大阪每日（？）が一千圓を賞に懸けて脚本を募つた時に、臺灣で有名な新聞記者本多濱太郎氏が應じて選に當つた「新日本丸」も矢張この「海の勞働者」の飜案だつた――これは大阪で上場された筈だ。

「新日本丸」は一讀した事があるが、餘程前の事だから、もうよく覺えてゐない。舞臺を臺灣に取つてあつた事と、蕃征伐の出してあつた事と船の方の場面の多かつた事だけを記憶してゐる――ギリヤツト（「日本の戀」の桐谷東吾）は原作通りに死んだと思ふ。

原作「海の勞働者」を讀んだのも、餘程前の事だから今度の脚本と詳しい比較をする事は出來ぬ。唯ユゴオがゲルンセエの書齋の窓から海を見、海を思うて作り上げた空想の産物であると丈けは今でも覺えて居る。要するに主人公ギリヤツトは敎育もない策略もない正直一徹な「海の人」である「海の產んだ男」である。ユゴオは確に其心持を書き得た。今度の脚本には丸でそれが現れてゐない――桐谷東吾は白痴である。

佛蘭西の小說を飜案して何が故に「日本の戀」と名づけたか。興行主任川上音次郎氏の演說に曰く「この芝居の桐谷東吾といふ靑年は原作では戀を人に讓つて、自分は岩の上から海中へ身を投じて死んで了ふのであるが、それは意氣地のない西洋人のする事である。吾々日本人は決して死なない。せぐり來る悲痛の淚を押戻しても、勇ましく新郞新婦の發程を見送る。だから終を死なない事にして、佛蘭西の戀はさうであらうが、日本の戀は斯うであるといふので「日本の戀」と題したのだ。」と。

ギリヤツトが海に投じて死ぬといふのは何かの間違ひであらう。彼は岩の上に立盡して滿潮の爲に身を沒して了ふのである。この男らしき――僕は敢て男らしいと言ふ――結末を強いて平凡無意味な幕切に直して、それで「日本の戀」も無いものだ。そんな簡單な事で「佛蘭西の戀」が「日本の戀」になるなら「日本の戀」の價値も知れたものだ。

川上は今度の歸朝後何を思つたか、大に國粹保存說を稱へ出した――佛蘭西物を燒き直して「日本の戀」と名づけた處に川上の國粹保存があるのかと思ふと、川上の國粹保存も餘り有難いものではない。

併しまあ桐谷東吾の千代野に對する戀は「日本の戀」としても多少「國家の名譽」になるかも知れない。併しながらそれと同時にお信の東吾に對する戀も「日本の戀」だ、銀五郎の千代野に對する戀も「日本の戀」だ、太助の千代野に對する戀も「日本の戀」だ――これらの「日本の戀」は餘り「國

家の名譽」ではあるまい。

滑稽劇「啞旅行」は更に國家を侮辱したものだ。成程それは寫生かも知れない。併し、恐らくは「多くの人」の寫生を「一人の人」に集めたものだらう。あれでは「現實暴露の悲哀」ではない。「事實揑造の罪惡」だ。誣告罪に問ふ價値がある。太郎冠者氏は「啞旅行」を書いて果して自ら笑つたであらうか。恐らくは苦笑だにしなかつたであらう。僕は見てゐて少しも可笑しくはなかつた――「渡邊」から「啞旅行」、太郎冠者氏は「藝術の逆戻り」をされた。

國粹保存家川上音次郎氏が「啞旅行」に對する解釋は恐らく斯うであらう――あれは日本人が西洋人に馬鹿にされるのではない。西洋人が日本人に馬鹿にされてゐるのだ。野蠻が文明に弄ばれてゐるのではない。文明が野蠻に蹂躙されてゐるのだ。だからこれも國家にとつては極めて名譽な芝居だ。

明治座の第二團が用ひた岡本綺堂氏の新作脚本「維新前後」は時勢――時代の空氣――を寫したものらしい。その無主人公なのも好い。個々の人物の描寫の粗雜なのも好い。ただ作者の狙つたらしい「時代の空氣」といふものが犇々と見物の身に迫るやうでなかつたのは、どうしたものだ。慶應の終と明治の初とを絡ぐ時代の一連鎖は鬱勃たる新興の精神に充ちたものであつたに違ひない。それが此作には殆ど少しも見られなかつた――尤も維新時代の新興的精神は「一時代の新興的精神」であつて「絕對の新興的精神」ではない。當時の青年が「櫻井多門」を見たら革命の熱血に胸の中も湧立つだ

らうが、今日の青年は「興津侯」の病を聞いても然程に胸を痛めるでもあるまい。佐幕黨に對して勤王黨は確に新興的革命的精神であつた。併しながらその「勤王」の二字もいつか辭書の內に古き文字となつた。昔の――敢て昔のと言ふ――勤王黨に對して興るべき革命的精神、否、佐幕黨勤王黨の如き小なる黨與を壓倒して興るべき絕對眞理的革命的精神は何であらう。日淸また日露、外國との戰爭に勝利を得て「國威」を海外に輝かす度每に、斯かる革命的精神は眞面目にその頭を擡げつつあるのではあるまいか……吾人は斯かる時代の空氣を吸つて育つた青年である。「維新前後」の精神に動かされなかつたのも、或は作の故ではないかも知れぬ。

前編の「奇兵隊」よりは後編の「白虎隊」の方が優つてゐるとは一般の評だ。僕もさう思ふ。新しかるべき「奇兵隊」に古い處が多くて、古くなりさうな「白虎隊」に新しい處のあつたのも妙だ。「白虎隊」の妙は鐘樓及び鐘樓守親子を以て會津精神をシムボライズした所にある。白河家のエピソオドは白虎隊を說明したものであらうが、十四歲の萬次郎の事の外は不自然でもあり、說明にもならなかつた。白虎隊の瀧澤七之丞と鐘樓守の娘お若との戀は、美しい併しながら微な「少年の戀」といふものをよく現して居つた――但し又五郞と宗之助との技藝に至つては、物足りぬ處が多かつた。物足りぬのではない、足り過ぎて厭な氣がしたのだ。大詰の幕切れに中村銕次郎（脚本では前原彥次郎）が、步兵の列の前に立つて「五年以前……」云々と半獨白を言ふ所は好い。その獨白で直ぐ幕を切る所も

好い。併し例の役者が不足だから、歩兵と言ふのも本の四人か五人列ぶ計りで如何にも寂しい。あの獨白は厚い壁のやうに大勢の兵士が犇々と列んだ前に白毛を冠つた隊長が唯一人立つて言ふ所に面白みも感じも出て來るのだ――作者は「歩兵數人」とト書に書いてゐるけれども。

脚本の取扱ひ方に於いては、革新軍少しも革新の實を擧げ得なかつた――「維新前後」は上場の際、縱横無盡に「改惡」された。

「毛利家政事堂」を一場加へたのは、說明の積りだらうが、蛇足である。お若が鐘を一つ衝いて倒れる（脚本には「ガツクリ落入る」とあるが死んだ事ではあるまい）とシインが飯盛山中腹に變つて七之丞が白虎隊の同志と共にお若の衝く鐘の音を聽くといふ所は最も詩的な感じの好い處だと思つたが、舞臺に登つたのを見ると、お若は鐘を盡き切つて血を吐いて死んで了ふ、それから飯盛山になつて白虎隊が鐘の音を聽く事になつてゐる。まさかお若の亡魂が鐘を衝くと言ふ謂でもあるまい。假にも廿世紀の新作脚本だ。誰れが訂したか知らぬが、以ての外の訂し方だ。

宗之助の藝は先程も言つたが、too much の一語で盡きてゐる。少しも蓄ふる所がない。總てを露け出して了ふ。そしてその露け出したものに少しも新しい所が無い。

又五郎の藝は「無意味なる一所懸命」である、「一所懸命」は好いが、「無意味」は困る。あれでは身體に生疵が絶えまい。

壽美藏、莚若も格別に振つた所があつたとも思はれぬ、ただ身體の忙しいのに同情を寄せた計りだ。左團次の鐘樓守は大分好評だつたが、シヤイロツクを彼程にやれる俳優としては、新しく驚く程の事でもない。高梘新作は末派の社會主義者めいた。僕は寧ろ最後の短い役中村嶺次郎に感じた。あの獨白は他の役者には演れない。

大阪から來た二人の役者は舊役者らしい名を持つてゐるが、實は壯士役者なのではあるまいか。

第一團の役者に就いては一言も言ふべき事なし。

（十二）『婦系圖』と『女歌舞伎』

川上の革新劇に肝癪玉を潰して了つたせいか、その後の芝居はもう一向見る氣がせず、見ても感想を書いて見ようなどといふ元氣は更になくなつて了つた――思へば川上も罪な人である。

やつとの思ひで新富座の「婦系圖」と歌舞伎座の「女歌舞伎」とだけを見た。厭々拜見したのだから印象など殘らう筈が無い。併し餘り怠けても惡いから、備忘錄を書く積りで何か少し記して置かう――東京座の「潮」と本郷座の「大號令」とは今言ふやうな譯で、殘念ながらたうとう見損なつて了つた。

「婦系圖」は言ふまでもなく泉鏡花氏原作の小說で、それを同門の柳川春葉氏が脚色されたものだ、

おまけに鏡花通の喜多村が主として之を演ずるのだから、先づプロダクションの上に於いては少しも間然する所なしと言つて好い。或人の原作をその人の友人が脚色をして、それを原作に通じた役者が演る――これ程確な遣り方は無い。この上場法は將來も續けて遣つて貰ひたい。

だが惜しい事に選んだ原作が惡かつた。恐らく「婦系圖」は鏡花氏の傑作ではあるまい。或一部の人を嬉しがらせる「樂屋落」といふやうなものはあるか知らぬが、吾人一般の讀者或は見物から見ると解釋に苦しむ點が少くない。それが爲に折角の鏡花哲學も一種變妙な理窟に聞えて了つて更に人を動かす所が無くなつて了つた。それでも序幕から湯島の別れまでは極自然で時々胸を打たれるやうな所もあつたが、それから先は例の鏡花氏獨特の草双紙的因緣話になつて了つて、唯奇怪だ、不思議だと思はせるだけだ。「河野病院」と「久能山上」とを夢にしたのは――隨分長い夢だといふ非難もあつたが――脚色者の働きだ。これを原作通り實在の事實にして大詰にしたら僕等は十年前の壯士芝居を見てゐるやうな氣がしたらう。お蔦の死でしんみりした大詰を見せたのは確に好い。

序幕は一番原作に忠實であつた、あの鏡花氏の臺詞のイキに就いては隨分喜多村が苦心した事だらうと思ふ。蛙がぎゆツぎゆツと啼くとお蔦が「蛙だね。」と言ふ。途端に「今日ア。」と魚屋の聲が下手の陰の所で聞える所は、鏡花氏崇拜者の喜びさうな所だが、あれは髮結新三の芝居で、ほととぎすが一聲鳴くと、花道を歩いてゐる新三が空を仰いで「ほととぎすだな。」と言ふ（？）途端に花道の揚

幕で「かつをツ。」と勢よく一聲叫るのと同じイキだ。鏡花氏の作には時々昔の芝居の行き方を眞似た所があるやうだ、古い「帝國文學」に載つてゐる氏の斷篇「女肩衣」（厨の一節）が「菅原傳授手習鑑」の「賀の祝」の三女房料理の件に似通つた處のある事は嘗て僕何かに書いた事がある。

伊井は掏摸から獨逸語の學者になつたといふ早瀬主税に扮したが、前狂言前々狂言の人物とは變つた型の人物で、それは嬉しかつたが、取出でて賞すべき程の成績でも無かつた　一體伊井は「鏡花の役者」ではない。どつちかと言へば「紅葉の役者」だ。唯久能山上の掞火に至つては此人獨特の藝でこの一座では勿論の事、當今の新派の劇壇では一寸眞似の出來る者さへ無からう。鏡花氏が貴族主義を呪ふ臺詞も痛快である　この社會主義的な思想は、氏の早い作「慈善會」（「新著月刊」所載）あたりから既に見えてゐる。喜多村のお蔦は前にも言つた通り、鏡花氏の臺詞のイキを傳へた處に値打がある　鏡花氏の臺詞には鏡花式の臺詞廻し（さういふものがあるとして）を用ひなければならぬ。喜多村はそれを工夫し了せた。科に於いては大分「喜多村らしからぬ」古い所があつた。飯田町で謠をカゲに使ひ、柳橋で義太夫をカゲに使ひ、湯島で清元をカゲに使ひ、八丁堀で獅子の太鼓と長唄の稽古（しかも子供のと大人のとを交互に）とをカゲに使つたのは矢張喜多村の工夫であるかも知らぬが、これは少し工夫し過ぎた。音樂を以て地方色を現さうとした苦心は大したものなのであらうが、吾人は唯「段々新劇が舊劇に近づいて來た。」と思つた計りだ。

福島の魚屋め組は「三枚續」の紋床の愛吉と同じ型の人間だが、今度の芝居ではこの人物が一番人間らしい故か、この役が一番振つてゐた。序幕もよい。大詰も好い。殊に五幕目の自宅がよかつた――ここは寫生だけのものとして見ても再見の價値がある。女房のお増(丸山)もよくあの程度の女を寫してゐた。

村田の酒井文學士は原作通りの人物にはなつてゐたが、一體原作の人物が僕等には解釋の出來ぬ人だから、芝居で見てもやつぱり分からぬ。男と女の仲を自分で裂いて置きながら、男が遠國へ行つてしまひ、女が病氣に罹つて死にさうになつてゐると、そこへ來て謝つてゐる。そして乃公の詞位で別れるやうな二人ぢやないと思つてゐたのに、濟まんことをしたと言つてゐる――主税が酒井の言に背く男か背かぬ男か、それが先生たる人に豫め分かつて居ない筈はない。縱し背く男だとしても彼程に言はれて(二幕目返し)背かれよう筈はない。それを後になつて何故背いてくれなかつたと恨む。それは恨む方が無理だ――酒井はさういふ無理な人間だ、その無理な人間を書いて見たのだと言はれればそれ迄だが、どうもそれでもやつぱり無理だ――恐らくは人物の研究にまだ足りない處があつたのだらう。斯ういふ役を引受けた役者は不幸だ。

木村の妙子は序幕が一番好い。秀調は小芳も菅子も全然舊劇世話狂言の式を離れてゐない。藤井の掏摸は寫生になつてゐた。石川の藝者は何といふ不愉快な聲だらう、これから出て來る女形には皆あ

んな聲を出されるのかと思ふと、女優養成の益急務なることを感ずる。

歌舞伎座の「女歌舞伎」は佛蘭西の十九世紀の作者スクリイブとルグウヴとの合作なる「アドリアンヌ・ルクヴルウル」を榎本虎彦氏が日本德川三代將軍の時代に飜案したものだ。アドリアンヌ・ルクヴルウルとはヴオルテイルが劇作家たりし時代に實際ゐた有名な女優の名である。

スクリイブがこの有名な劇を作つた時の話は隨分暢氣なものだ。女優ラシエルの爲に何か喜劇を書いてくれとコメヂイ、フランセエズから頼まれて、スクリイブは考へた。それは乃公の力には及ばぬ、それにラシエルは悲劇では偉いが喜劇ではどんなものだか分からぬ――と言ふので、友人のルグウヴに相談した。ルグウヴは「案ずるより生むが易いさ」と言つた。「ラシエルの例の型に新しい額縁を附けて、時代さへ違へればそれで十分さ。衣裳さへ變れば、見物は新作だと思つてゐるさ。」――「それぢやあ君と合作をするから何か種を探して來てくれ給へ。」とスクリイブが言つた。暫く經つとルグウヴは女優アドリアンヌ・ルクヴルウルがラシイヌの「フエエドル」を演じながら、その役の火のやうな臺詞、

"Je ne suis point de ces femmes hardies
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais!"

といふのを、折から棧敷で見物してゐたド・ブィヨン公爵夫人に浴せかけたといふ逸話を探して來た。スクリイブは躍り上つて喜んで「六千フランの百囘興行。」と叫んださうだ。ラシエルはこの作を演ずる事を幾度か拒んださうだが、ルグウヴの勸め上手に負かされて、たうとう演つた處が、思ひの外の成功であつた。この成功がスクリイブとルグウヴを連ぐ鎖となつて、その後この二人はこの外三つの合作をしたさうである。

この話を聞いただけでもう「アドリアンヌ・ルクヴルウル」の價値は分かりさうだ。「スクリイブにあつては、脚色が總ての目的である。彼の工夫した劇は、意味の無い糸が意味のあるやうに織られてゐるばかりで、その工夫の巧妙な處に感心して了へば、それでお終ひのものである。」と言つたブランダ・マシウズ教授の言を引いてくる迄もあるまい。併し組立の名人であつたには違ひない。イブセンもその劇作の初期「社會の柱」時代）に在つてはこの人に大分教へられた所があつたらしい。

この人工的に複雜な西洋劇を、人工的に複雜な」のを特色とする日本舊來の劇の形式に當て嵌めたのだから、愈嘘らしいものが出來上がつたのだ。餘りに偶然に富んでゐるとXYZ君が言はれたのは適評だ。

榎本氏は劇作者協會のハアマンといふ人が修作した英吉利語の脚本に依つて飜案されたものらしい。（原作からした長田秋濤氏の日本譯に「怨」といふのが單行本であるが、榎本氏はこれに依られた

のではあるまい。この脚本は一千八百八十年にフオオブス・ロバツスン（ハムレツトで有名な英吉利の役者）がロイヤル、コオト、シタアで始めてこの劇を演じた時に用ひたものらしい。榎本氏はモオリス　Maurice de Saxe　を鳥丸光廣卿といふ日本實在の人物にして公卿勤王の挿話を作り入れた（櫻痴居士の作「鳥丸光廣卿」に據りたるものか）。これは中々好い。僕等は女優の悲劇よりも却つてこの飜案の挿話に興味を持つた。姫　Princesse de Bouillon　と僧　Abbé de Chazeuil（松助の役？）との關係、女優と後見　Michonnet（猿之助の役？）との關係を原作よりぐつと弱くしたのは卑怯ではあるまいか。複雜を避けて弱くしたのは好いとして、それが爲に有用な人物を不用な人物らしく見せたのは餘り手柄でもあるまい。序幕は全然日本在來の舊劇の序幕だつた。大詰は女優の氣が狂つてから、矢張在來の式でユカを使つたものだから、折角犇々と迫つて來るやうな感じを態と引延ばして散らして了ふやうな憾みがあつた。氣が狂ふのを可笑しいと言つた人もあつたが、それは原作序幕のド・ブイヨン親王の臺詞にもある通り、あの毒藥を嗅ぐと「初めは朦朧とした昏睡に陷り、それから激しく腦が變調を來して來る、それからまた人事不省に陷つて終に死んで了ふのだ」さうだから差支はあるまい——狂氣になるのが可笑しいのではない、狂氣になりやうが可笑しいのだ。原作の花束を香に直したのは日本の舊劇として已むを得ない事だらう。

歌舞伎座は去年から今年へかけて大分脚本の新作を試演してゐる。その作の巧拙、演出法の出來不

出來は言はずもあれ、新派が十年一日の如く小說燒直し劇或は小說つぎはぎ劇を墨守してゐるのに比べたら、勇氣のある事だ、向上心のある事だ。要するに新派は一發展せねば駄目だ、千篇一律は獨り高田と河合の責道具には止まらない。多くを言はぬ、理窟は並べぬが、慥かに諸君は飽かれて居る――一年三百六十五日、義理見物の續け討には、連中と雖も疲れざるを得ないが、其の疲れを思はぬのは藝術の力にある。新しき藝術の力にある、蒼蠅い樣だが諸君には新方面會議を開く必要がある。」と言つた「道樂世界」の劇評家の言を其儘借りて、玆にこの感想錄の筆を擱かう。

（十三）回　顧

Ｄ君。もう愈今日となつた。嘸忙しい事だらう。僕も忙しい。

その忙しい中で、僕は今年一年の劇壇を回顧して見た　　餘計な事だが――回顧して見た。

隨分色々な事があつたね。左團次の歸朝興行　　川上の革新興行　　貞奴の女優養成所開校　　藤澤の俳優養成所成立　　有樂座の落成――その他……

併しながら、之を要するに、進んだのでもなく、退いたのでもないね。日本の劇壇は舊態依然たりだ。

「新派」もその名が古くなつたと一緒にその實も大分古くなつたね。この間新派の頭領株が集まつて

演じた「想夫憐」を見たけれども、一向動かされなかつたね。脚本が古いのだか、俳優の技藝が古いのだか、それは分からぬ。兎に角動かされ易い僕等青年が動かされないのは、何か古い所があるからだ、何處か氣が拔けてゐるからだ。

斯う言ふと、君はまた直ぐ斯う言ふだらう。それは君の神經が鈍つたからだ。君の神經が芝居といふもので痲痺してゐるからだ。」と。

併しながら、考へてくれ給へ。神經が鈍つたのは刺戟が常に單調だからだ。刺戟が常に古いからだ。刺戟が永久に新しきより新しきに進めば、神經もきつと永久に鋭きより鋭きに進む。

感じないのは、神經の罪ではない、刺戟の罪だ。

「舊派」は又その名にも似合はず、一向舊に忠實でない。日本の歌舞伎劇は既にパフエクトな一つの立派な藝術である。舊派の俳優はその既にパフエクトな日本特有の演劇美術を出來得る限り完全に傳へて行くのが、その任務ではあるまいか。然るに近頃の歌舞伎劇の演技は日に日に粗雜に成り行く許りである。粗雜だから毀れ易い、毀れ易い品物は人が買はぬ。だから段々と見物が少くなるのだ。

脚本の選擇に於いてもさうだ。日本特有の歌舞伎劇として世界萬國に誇るべき名脚本は、古來この日本に隨分少くない。然るに舊派の劇場は、興行毎にその出し物に苦しんで、終に之を古劇の脚本に得る能はず、或は新聞物の講談乃至講談擬ひの小説に材を採り、或は西洋の古脚本を日本の昔に引直

して演ずる。見物はまた之を歡迎して「新しき努力よ。」と叫び、「新研究よ。」と喝采する。

僕自身の考へによれば、日本特有の歌舞伎劇に對してはもう新しい脚本は入らぬ。もう「書きおろし」は入らぬと思ふ。縱しさういふものが出來たとしても、日本特有の歌舞伎劇に對しては決して益にならぬと思ふ。却つて害になると思ふ。當代に生ずる歌舞伎劇の「書きおろし」は日本特有の歌舞伎を損ふものだと思ふ。古劇の脚本は宜しくこれを古人に任せて置くが好い。新人が古劇の脚本を作つた所で迚も古人の作に及ぶ筈はない。(以上は日本特有の歌舞伎劇に對して言つた事だ。新しき時代劇新しき史劇に對する努力とは全く別問題である。)

だが、そんな事を言つてゐた日には、舊派は終に脚本に窮して了ふではないか、と君は言ふかも知れない。併し僕は決してその心配はないと思ふ。今日舊派の劇場　　殊にモノポリイを遣つてゐる大劇場　　が脚本に困つてゐるのは、今生きてゐる興行主なり俳優なりが一度手がけて興行の上にも技藝の上にも經驗のある型のあるもの　の　み　を選ぶからだ。然もなくば、最近に死んだ名優團十郎なり菊五郎なりが一度演じた事のあるもののみを選ぶからだ。團十郎だつて、菊五郎だつて、今生きてゐる興行主だつて、今生きてゐる俳優だつて、決して日本古劇の名脚本を悉く遣り盡したものではあるまい。何故近い人が手を下さなかつた古劇の脚本を選み出して、それをプロヂウスして見ないのか。近松淨瑠璃集だけから選み出しても、優に五年位の研究材料はあらう。それも盡きたとあらば　僕

は古劇の新脚本といふものは無意味なものだ。作るに及ばぬと思つてゐるのだから、永久に新しい物ばかり選ぶ事は出來ない道理だから――同じ物を色々に繰返して演ずるも好からうではないか。忠實に緻密に熱心に演じさへすれば、同じ脚本でも決して倦きは來ぬ筈だ。沙翁の脚本は沙翁が死んでから、決して殖えはせぬ。けれども彼の脚本は復演また再演、今日も尚西洋人に新しい興味を與へてゐるではないか。

僕は日本の新俳優にヘンリ・アアキングの出づるを望む。さうして彼が沙翁劇のリワイソルに大努力したやうに、近松劇等のリワイソルに一生の心血を絞つて貰ひたい。

舊俳優の「新しい努力」とは「古い劇に忠實なる」事だ。

英吉利のヱドレン・バアカ Vedrenne-Barker 合名演劇は、最新脚本の紹介に努めてゐる最新派の俳優の團體でありながら、一面に、ギルバアト・マアレイ教授の飜譯脚本に依つて、希臘古劇の復演に力を盡してゐる。日本の古劇に對する僕の希望も或は却つてさういふ方面に依つて達せらるるかも知れぬ。

これは思はず舊派の事を言ひ過ぎた。

日本の劇壇に於ける今年の損失の一つは三木竹二氏の亡くなられた事だ。氏は一面古劇の研究に多

くの注意と精力と時間とを費しながら、一面新時代の新興演劇に對して多くの同情と奬勵と勞力とを拂つた人だ。僕は日本人としては本年の歐洲劇壇の損失たるフランソア・コツペエの死、キクトリアン・サルヅウの死以上にこの損失を悲むものだ。

日本劇壇の二元老、森博士、坪内博士は相變らず吾人青年に多くの益を與へられた。鷗外先生の獨逸近代劇の脚本飜譯や、逍遙博士の新振事劇の新作發表及び諸種の劇論が、直接今日の日本劇壇に何等の影響をも反應をも起さないのは、悲むべき「不思議」だ。

有樂座といふ「新しき器」が劇壇に出來たことを喜ぶ者は僕一人ではあるまい。新しい器にはきつと新しいものが盛られる。新しく開けた道を、歩く人はきつと新しい心を持つた人だ。君も知つてゐる筈だ。僕は三四年前に「理想劇場建築反對論」といふ愚論を書いて幾ら重箱をこしらへても牡丹餅はひとりでに這入つては來ないといふやうな皮肉を述べた。が、それは大きな誤りだつた。新しい家が一軒出來れば、新しい空氣は來て、きつとその家を直ぐ充たす。新しい「藝術の家」が出來れば、住むべき家なくして、何處かに隱れてゐた新しき藝術の天才がきつと出て來て、その家に住む。幸あれ有樂座。

以上は有樂座といふ建物に就いてのみ言つたことだ。有樂座そのものの興行法に就いては多少異論もあるが、それは僕の專門以外の事だから、まあ差控へて置かう。

この座で横濱の西洋人の素人が此間演じた音樂喜劇「ドロシイ」は一見の榮を得た。矢張素人は素人だね。いつぞや君と青年會館で見たバンドマンの「青月」。とても彼程には行かなかつた。ただモリソン夫人のソロだけには相變らず感心した。併し夫人も年を老つたね、僕が中學校時分に上野の樂堂で初めて夫人の獨唱を聽いた時の花やかな面影はもう少しもないね。その時は無論自分の服で出たのだが、如何にも美しく若く見えた。今度は芝居だからその時の服よりずつと若い娘の衣裳をつけて、顏も若く作つて出たのだが、それでも少しも「若い」といふ感じがしなかつた――僕は妙に打たれたよ。

一體僕は英吉利のミウジカル、コメヂとか、コメヂ、オペラとかいふものは餘り好まないねえ――決して澤山見た訣ではないが、アアサ・ジョオンズなどが、娛樂的演劇として排斥して居るのは、多くこの種類のものらしい。併し今年も相變らず流行つたらしい――「ハワナ」だとか「ヲルツの夢」だとか「胡蝶」だとか「カレドニアの王」だとか何れも大當りだつたらしい。

「ドロシイ」を見て、西洋の演劇だの、本物のオペラだの、ムジイク、ドラアマだのを推されては堪らない――大分さういふ人があつたのは心細い。日本は矢張野蠻國だ。

この頃女優養成所の第一回試演があつたさうだ。どうかして見たいものだと思つてゐたが、便が無くてつい見る事が出來なかつた。新聞の評判に依ると非常な好成績だつたさうだ。先づは目出たい。

併し半ケ年や一年でさう上手になれる筈はない――奮勵に奮勵して、幾年かの後に、新興演劇に女優の必要なる所以を世間に明示して貰ひたい。男の俳優の養成所も、來年の夏あたりは第一回の小さな試演會をするさうだ。若し果して遣るなら、從來の役者が手をつけなかつたやうな、新作の脚本を遣つて見せて貰ひたいものだ。

これから出る役者の任務は先づ第一に從來の型を破る事だ。先づ破壞の實を擧げる事だ。新しき建設の要求は然る後に自ら興つて來る事だ。第一回の試演會は「破壞あるのみ」で好い。

第一回の試演に、果して眞に破壞の實を擧げる事が出來たなら、養成所の前途は多望なるかなだ。

過ぎし者にその過ぎし者を葬らしめよさ。執著は進歩に非ず、進歩は浮かれ心に非ずだ。

我が明治四十一年よ、再び命あらざれ。我が二十八歳よ、再び命あらざれ。

僕はあしたからまた赤坊になるのだ、新しい乳を呑むのだ、新しい世に觸れるのだ。

この手紙は今將に死なむとしつつある　我が廿八歳」の遺言狀だ。

左樣なら。左樣なら。左樣なら。

明治四十一年十二月卅一日。

『毛拔』を見て

僕は「毛拔」といふ芝居を見て非常に面白いと思つた。その面白いと思つたのには、色々わけがある。

その第一は臺詞だ。臺詞が役者の服裝にも構はず、その時代の現代語で書いてある事だ。總て「ござります」と言つて「ござりまする」と言はない。「でえす」などといふ詞を盛に使ふ。それがあの大時代な著附で言ふのだから面白い。今日鎌倉時代だの藤原時代だの或は又源平時代だのを材料にして脚本に書いて、その臺詞に今日の詞を使つたら、多くの人は笑ふだらう。併し吾々若い者にとつては昔の廻り諄い詞よりも今日自分が使つてゐる詞の方がどうしても強く響く。西洋でも新しい思想で史劇を書く人は大抵現代語で書いてゐる。バアナアド・ショオなどはその隊長だ。近頃森先生が「サロメ」を現代語で譯された。あれなども、その意味に於いて僕等には非常に面白かつた。聞けば先生は又近い內に現代語で史劇の創作を試みられるさうだが、これもその意味に於いて面白い試みだと思ふ。僕等は常に史劇が書きたいと思ひながら、いつも詞に困つて止して了ふのだ。幾ら日本の詞でも自分

達が日常使はない詞は外國の詞も同然だ。中々それで胸中の秘密が悉く言ひ盡せるものではない。「毛拔」はたしかにその出來た時代に於いて、この大膽な試みをしたものに相違ない。そしてその時代の現代語がその時代の人間の耳に密接だつたから、それで一面この芝居が受けたのだと思ふ。

第二に面白いのは、粂寺彈正が大事な使に來てゐながら、待たされてゐる暇に、小姓と腰元を口說く件だ。これは無い方が好いといふ說もあるさうだ。成程全體の筋に關係はないから無くつても好いには違ひない。併し僕にはこの大膽な本能の描寫が面白く見られた。そしてあの御守殿お熊の芝居の空屋へ二人で這入る處などを見た時ほど厭な感じがしなかつたのはどういふもんだ。あれはいやに思はせ振で隱すやうな處があるから厭なんだ。これは盛な詞を使つて大膽に口說く處が面白いんだ。尤も二人口說いて二人ともにはねられるといふ滑稽な分子が幾分本能描寫の猛烈な處を和らげてゐるかも知れない。又はねられればはねられるで笑つて濟ます彈正のさつぱりした心持が一面吾人に快感を與へるのかも知れない。それらの用意があるとすれば尙この件は面白い。要するに人間の本能欲を描寫しさへすれば何でも猥褻になると思ふのは大きな間違ひだ。人間の性欲が猥褻なら食欲も猥褻だらう。要するに書き方だ。書き方が正直で大膽なら存外厭な感じはしないものだ。一番いけないのは虛飾だ。「毛拔」には虛飾がない。

小姓に振られると彈正は見物に謝る。これが又面白い。勿論嚴格な意味での脚本といふ上からいへ

ば、曲中の人物が見物に口を利くといふ法はあるまい。併し「毛拔」は喜劇だ　僕は立派な喜劇だと思ふ。喜劇には西洋にもかういふ例がある。モリエエルの芝居などにも幕切に曲中の人物が見物に口を利くのがある。これは見物を尊んでゐるやうな篇方でゐながら、實は見物を馬鹿にしたやり方だ。そこを僕は面白いと思ふのだ。彈正は色々と自分の智慧を揮つた後で、又見物に向つて「毎度不調法」といつた意味の口上をいふ。これらも隨分皮肉だ。愈役目を果して歸るにも見物に向つて、「お蔭樣で役目を果す事が出來た」といふやうな禮をいふ。飽迄も皮肉ぢやないか。その皮肉を見物は愛嬌だと思つて喜んでゐる。それが又僕には面白い。恐らく百何十年か前にやつた時にも役者は皮肉でこれを言ひ、見物は愛嬌とこれを心得て喜んだものに相違ない。

「毛拔」を見て甘いもんだといふ人が大分あるさうだ。一體日本人は頭が單純だから何でも甘いとか辛いとか澁いとか、一言の許に言盡してしまはなければ氣が濟まぬやうだ。併し甘いにも色々種類があらうし、辛いにも亦色々種類があらう。「毛拔」を甘いといふに間違ひはあるまい。併し僕は辛いもんだと思つた。この狂言が初めて出來た時代にもたしかに辛いもんだつたに違ひない。僕の辛いといふのは書き方が辛いといふのだ。筋は甘いが、書き方が辛いといふんだ。この辛さはとても今日の一般の見物には分かるまい。見物は素人だ。書き方の辛いのは素人には分からぬ。

辛いとか澁いとかいふことは要するに俗を離れる事だ。從來の型を逃げる事だ。或意味に於いて舊

型を破壞する事だ「毛拔」はたしかに型を破つた脚本だ。今日見てもそれが分かる位だから、これが出た時代にあつては隨分大膽な破壞をやつたものに違ひない。ちよつとした例が、使者の口上を彈正が家來に言附けると、家來が先方の家老にそれを傳へようとすると、いやもう彈正の言ふことは聞いたから君から聞かないでも分かつてゐるといふやうな處がある。從來なら彈正の言つた事をその家來が繰返して、それを又先方の家老が鸚鵡返しに言はなければ滿足しない處だ。

單調を避けるといふ事にも隨分苦心した跡が見える。第一同じ白を二度繰返すやうな處は殆どない。或事件が高潮に達して來た途端に全く他のものを持つて來て、暫くその高潮に達して來た事件を見物に忘れさせてしまつて、その忘れた時分に又前の事件を持出す手際なども旨いものだ。例ば「毛拔」の立つ處は、彈正はこれを睨んで何か言ひさうにするが、なんにも言はない內に例の百姓の挿話が始まる。それが終つて前の「毛拔」を睨んだ時の話に戾る類だ。

道具が一向はつきりしてゐないのも面白い。彈正が坐つてゐる處は庭なのだが、應接間なのだか、座敷なのだか一向分からない。要するにどこでも好いのに相違ない。そこが面白い。今度の道具は寧ろ理窟を附けただけに惡い。本物の立木などを使つたのはこの脚本の精神を知らぬといふものだ。

奇拔といへば殿樣と若殿樣とその妹と、かう三人も家內中が一しよに出るのも昔の芝居には珍しい。お姬樣の髮の毛に鐵粉を振つて天井裏に磁石を抱いた男を隱して置くといふ趣向も、今では甘いがそ

の時代では確に奇拔だつたに相違ない。今日この程度の奇拔さを芝居でやつたもんなら、直ぐハイカラだとか西洋崇拜だとか惡口を言はれるだらう。左團次が「毛拔」を出したのは、大にハイカラを發揮したわけかも知れね。それとも日本の劇界では餘りする事がないので、その暇に髭でも拔かうと、それで「毛拔」を出したのかも知れない。

左團次は、九代目團十郎がこの芝居をやつたらさぞ面白かつたらうと言つた。成程あの力强い藝でこんなものをやつたら嘸好いものが出來たらうと思ふが、團十郎には「勸進帳」の古代的な謠曲趣味は分かつても「毛拔」に含まれた近代的な皮肉は分からなかつたらう。

何れの時代にあつても新しい藝術は型の破壞に生命を持つ。又人生に對する皮肉な見方も一面新藝術に特殊な色をつける。「毛拔」には破壞がある。皮肉がある。何物にも拘束されない藝術の自由がある。この芝居が百何十年前に非常に受けたといふのもそこに潑剌たる生命があつたからだと思ふ。

僕が「毛拔」が面白いと思つたのは大凡以上の訣だ。「毛拔」と違つて別に奇拔な處もない。

（初演の時の談話）

鴈治郎の芝居

（新富座）

新聞で見ると大晏寺の評判が大變に好いので、つひ行つて見る氣になりました。實は鴈治郎といふ人には、この前の伊左衛門から、大分厭氣がさしてゐたのですけれど。

行つて見ると、丁度パアル會とかいふ買切見物の日で、滿場立錐の餘地もなしといふ景氣です。これが殆ど鴈治郎一人の人氣だから驚きます。僕は實際羨ましくなりました。僕等のする事には永久にかういふ人氣は集まるまいと思ふと、何だか悲しくなりました。たとひ一年に一度か二年に一度しか來ないにしても、兎に角あれだけの見物を毎日のやうに呼ぶのは豪いと思ひます。ああなれば興行師も喜んで金を出すでせうし、役者も自分の思ふ通りの事を行ふ事が出來るだらうと思ひます。僕等のする事は、先づ見物の來るか來ないかが極めて危ないのですから、始終いぢ〱ばかりしてゐて碌な事の出來る筈はないのです。芝居の第一條件は何と言つても金です。金がなければ碌な事は出來ません。

鴈治郎の舞臺を見てゐると、如何にも愉快さうです。舞臺以外の事には何の屈托もなく、全肉體全精神を技藝に集注して極めて氣持よく芝居をしてゐます。役者が舞臺以外の屈托を舞臺の上へ持つて來る程みじめな事はありません。さういふ境遇にゐる役者はどうしても自分の全力を舞臺の上に開く事が出來ません。中には意志の力で無理にその屈托に勝たうとする役者もありますが、さういふ人は必然の結果として肉體容貌の凋落を見るやうになります。今日の若い役者（殊に歌舞伎劇の）の多くが、舞臺以外の屈托の重荷に押されて、充分己れの力を舞臺の上に開いて行く事が出來ないのは、誠に痛ましい事です。僕はさういふ役者を僕の友達の内に澤山持つてゐます。役者はさういふ屈托を全く忘れて了ふ事が出來る程暢氣に出來上がつてゐるか、さもなければ全くさういふ屈托のない境遇にゐるかしなければ駄目です。

そこへ來ると、この鴈治郎などといふ人は實に羨ましい境遇にゐる者と言はなければなりません。彼が忠兵衛や治兵衛をしていつまでも若いのも、一面さういふ境遇上の幸福が因をなしてゐるに違ひありません。

併し鴈治郎自身が面白さうに芝居をしてゐる程、僕には鴈治郎の芝居が面白くはありませんでした。大晏寺も、成程見てゐれば、伊原さんや杉さんの仰しやる通りの事をしてゐます。お二人の仰しや

る事に少しも咥はありません。併し僕にはその箇所々々が、お二人に面白かつた程面白くなかつたらしいのです。

遠慮なく言へば、僕はこの芝居で鴈治郎といふ役者の技藝に何一つ教へられる所がありませんでした。唯この役者の風采です。この役者の立派な顔です。それから調子の無い聲をうまく使ひこなす一種獨特な錆のある臺詞廻しです。僕はそんなものに見惚れたり聞き惚れたりしてゐただけで、春藤次郎左衛門といふ人物の Vision などは一向心に映つて來ませんでした。

僕は唯昔の作者の技巧といふやうなものばかり考へながらこの芝居を見てゐました。

この芝居が三段に分かれてゐる事は誰にも直ぐ氣のつく事です。先づ第一が次郎左衛門とその弟との對話で、仇討の筋を賣る所です。第二が嘉村と高市が非人を試し斬にやつて來る件で、この件の終りで嘉村が自分のかくまつてゐる二人の友人がこの非人の仇である事を知るのです。第三がこの嘉村が二人の友人をこの非人小屋へ案内して來て、返り討にさせようとする所です、

僕がいつでもこの芝居を見て面白いと思ふのはその第二段です。第一段とは全く關係のない非人の試し斬といふ事件が突然湧いて來て、しかもその事件から偶然春藤と仇の間に或關係が生じて來る所が、昔の作者の技巧としては確に珍だと思ふのです。嘉村が春藤の仇の親戚でも兄弟でもなく、唯の友人であるといふのも、昔の芝居にしては珍らしいと思ひます。

前に述べた三段が常に空舞臺（但しいつでも蒲鉾小屋に春藤が寢てゐるのです）ではつきり仕切られてゐるのも面白いと思ひます。その仕切りが空舞臺である爲に、第二段の初まりには、見物は第一段とは丸で關係のない、丸で別の舞臺を豫想します。それが第二段の最後の幾分かに於いて朧ろげに前段と關係を生じて來て、第三段に於いて明確にその關係を完成する所が、僕には面白いのです。

この芝居の作者は第一段で十分見物の同情を春藤兄弟に集めます。そして弟を使に出して、病軀を一人寂しく蒲鉾小屋に横たへる次郎左衛門（丸本では足が惡いのではないさうですが）の境遇に何となしに不安の念を抱かせます。さて作者は第二段に於いて春藤を唯の非人として、嘉村といふ意地の惡さうな武士と高市といふ人の好ささうな武士との前に置きます。見物は旣に春藤の身の上を知つてゐますから、春藤が命を惜しがる臺詞にも、決して卑怯だとか未練だとかいふ感じは抱かないで、却つてその一言一句に同情を寄せます。そして意地惡く非人を疑ふ嘉村に反感を持つて來ます。さうして、春藤が靑井下坂を拔いて嘉村を叱驚させる所で、見物は堪へ堪へた溜飮を一度に下げるのです。作者はこの第二段の終りに於いて、春藤の武術に對する或心强さと嘉村の意味ありげな表情から起る或不安とを見物に殘します。さて第三段となると、作者は何の容赦もなく見物の同情の集注點をいきなり覆して、「ここに「返り討」といふ殘酷な場景を作ります。併し、作者は嘉村を逃がして了ふだけで、須藤と彥坂には同時に可なりな重傷を負はせて、これを舞臺の左右の藪陰に隱します。そこへ弟の新

七が急いで歸つて來ます。(こんだの芝居では治兵衛といふ春藤の中の兄が同時に出て來ますが、これは全く無意味な贅物です) 新七が兄の横死を嘆いてゐると、そこへ高市がその愛する子供の關係で又出て來ます。ここに作者は新七が高市を兄の仇だと思ふ短かい錯誤の場面を巧みに挿入してゐます。同時に數高市の注意で新七が絶息した兄の耳近く仇須藤彦坂の名を呼ぶと、兄は息を吹き返します。ここに初めて正陰に倒れてゐた二人の仇も、自分達の名を呼ばれたので、氣がついて起きて來ます。そして次郎左衛門は弟に助けられながら、仇二人に留めを刺して、同時に自分も命を落すのです。この邊の作者の技巧が、如何に見物の感情を自由に操縱してゐるかを考へて、僕は少なからず感服しました。

僕はかういふ風に作者の技巧といふやうな事ばかり考へながらこの芝居を見てゐたので、この芝居の殘酷味や悲壯味は一向に感じませんでした。或は鴈治郎の技藝がその方面に於いてゼロだつたので、作者の技巧ばかりが目についたのかも知れません。僕がこの芝居を見るのは生れてから今度が三度目ですが、いつも厭な感じがして、あんまり好きな芝居だと思つた事はありません。それが今度は割合に暢氣に技巧の方面ばかり考へながら見物する事が出來たのは、或は鴈治郎の藝にその厭な感じが缺けていたせゐかも知れません。この芝居の作者が若し殘酷味を舞臺の目的としてこの芝居を書いたとすれば、鴈治郎はその方面の註文を全く表現することが出來なかつたのです。

この芝居の舞臺は歌舞伎劇の何々堤といふ場面にはよくある舞臺ですが、日本獨特の單純な舞臺でいつ見ても好い心持です。西洋のラインハルトとかバアカアとかいふ人が見たら嘸感心するだらうと思ひます。蒲鉾小屋の黃、藪疊の綠、空の黑。舞臺にも人物にも赤い色は一つも見られません。仲間が持つて出る十二箇の提灯。六つ宛違つた紋。仲間の襟の模樣。これらがどの位この芝居の樣式美を助けてゐるか分かりません。十二人の仲間の運動にも樣式的なリズムが巧みに考へられてゐました。かういふ方面は多分昔の役者が考へたものでせうが、實に豪いもんだと思ひます。僕等は今日新劇の運動を起して利口さうな顏はしてゐても、實はこの大晏寺一幕程の production も出來ないでゐるのです。それを思ふと悲しくなります。

梅忠は封印を切つてから、廓を出るまでの複雜な表情だけが、相變らず獨特でした。鴈治郎の價値は實にここにあるのです。若し鴈治郎といふ人がこれだけの技藝を他の方面に於いても――他の役といふ意味ではありません。忠兵衛の他の部分に於いても――現す事が出來たら、實に理想の役者だと思ひます。

二階座敷に忠兵衛の煩悶を見せない事、引つ込みに梅川の手を引かない事などは、總ての評家と共に、僕も絕對に反對です。八右衛門に突き飛ばされて第二の封印が切れるのも面白くないと思ひます。

この悲劇の動機を一つのアクシデントにして了ふ事は、忠兵衛の人物の解釋の上に今までとは非常な相違を形作る事になりはしますまいか。

庭口の忠兵衛に至つては、初めから終ひまで場當りばかりで、僕はとても本氣で見てゐる事が出來ませんでした。鴈治郎といふ人はあの場面をどういふ場合だと考へてゐるのでせう。

福助の梅川は少しも昔の女らしい氣持がしませんでした。それに女郎らしく見えませんでした。僕もおさんを見てからこの役者が好きになつた一人ですが、どうもこの人は夕霧だの梅川だのには向かない役者のやうです。

それから、これはこの一座に向つて言ひたいのです。なぜ、あなた方はこの福助といふやうな有望な役者をもう少し大事に使はないのです。聚樂物語の伴作はまあ好いとして、大晏寺で、出さないでも好い人物春藤治兵衛などといふ者をどうしてこの人にやらせるのでせう。いつかも何かの芝居の時、この人に男達をさせた事がありましたね。延二郎が一緒の時だつたと思ひます。ああいふ事はもうさせないが好いと思ひます。女形拂底の折からです。どうか愈が上にもかういふ人は大事に使つて貰ひたいと思ひます。

終りに今度の新富座で、一番僕が好い氣持で見られたのは、大切の三社祭だつたといふ事を申し添へて置きます。あゝいふ氣持で芝居全體が見られたらどんなに好い心持だらうと思はれます。家元の美聲で唄はれる無意味な歌の文句の方が、意味ありげな秀次の述懐より、どれ程多く僕を動かしましたらう。段四郎父子の善玉惡玉は菊五郎三津五郎のそれと共に、今日の舞踊界の珍品だと思ひます。

（大正三、十一月）

大正四年初秋の諸座

（一）本　鄕　座

序幕の「だんまり」は人數も少く、動きも大間で意味ありげでないのが好い。明治六年の九月に權之助時代の團十郎が「增補桃山譚」の前につけてやつたといふ關羽の像から石川五右衛門になるといふ「だんまり」も多分これと同じものだらう。それから言つても意味のある「だんまり」だ。改名して名代になつた莚升君が若衆姿で、水際立つた風采と悠揚として迫らない上品な藝風とを見せてくれた。一番目の「增補桃山譚」はつまらぬものである。この劇の戯曲として無價値な理由は、今から二十年も前に出た坪内逍遙博士の「梨園の落葉」に詳しく正しく論じられて(「增補桃山譚」と市川團十郎)ゐるから、ここには何も言ふまい。子供の時、團十郎のを見た時はひどく感心して了つて、一時は淸正崇拜にまでなつて了つたものだが、その後吉右衛門君のを見ても、八百藏君のを見ても一向感動する事が出來ないのは、兩君達の風采技藝が團十郎のそれらに劣つてゐるからではなくて、一體脚本が惡いからだ。理想的英雄としての淸正が三成に對して執る子供らしい復讐的態度はどうであらう。朝鮮

征伐に關する二ケ條の申し開きも到底吾人を滿足させるものではない。殊に團十郎一人を本位として書かれたこの脚本は、清正一人を浮き出させる爲に、他の諸人物を甚しく無視してゐる。羽左衛門君が八百藏君の清正に附き合つてこの芝居の秀吉を勤めた時、奥庭の場で毎日居眠りをする事に極めたといふ話が傳へられてゐるが、それは市村君のこの芝居に對する、皮肉な併し正しい批評である。私にはこの芝居のパロヂイとも見るべき「伏見街地震夜話（是水作）の方が、餘程眞實らしく感じられて面白い。江戸の狂言作者には清正の英雄的靈魂よりは、蛇の目鮨の清藏の任俠的精神の方が、餘程はつきり空想されたに相違ない。この芝居も先の左團次のを見たきり暫く見ない。今の左團次君のをその内一度見たいものである。

中幕の「鳥邊山心中　は岡本綺堂氏の新作である。男の偶然犯した殺人罪の悔悟と、女の初心な人情とが結びついて「死」の影だになかつた戀がいつか「死」になつて行くところに、この作の妙味がある。半九郎は江戸の若い侍である。お染は店出しの初めから半九郎に愛された京の女郎（とあるが、實は淫賣であらう、私はさう思ひたい）である。半九郎の遊び友達に市之助といふのがある。その弟の源三郎がひどい堅造で、遊び場所へ市之助を迎ひに來る。市之助がどうしても歸らぬので、自然半九郎をも怨み罵る。半九郎と源三郎との間に爭鬪が起る。それが終に決鬪となつて、半九郎は源三郎を爲留めて了ふ。醉と短氣から同僚を殺害した半九郎が、悔悟の死を覺悟してゐる所へ、お染が駈け

つけて來る。半九郎はたとひ待らへてもやがて江戸へ歸らなければならないのである。いづれにしても一度は出會はなければならない別離の悲しみに、お染は偶然早く出會ふ。お染は假に生が厭はしくなる。男は男で死ぬ動機を持つてゐる（この動機が戀でないのは明である）。女は女で死ぬ動機を持つてゐる（この動機も戀ばかりから出て來てはゐない。戀といふよりは寧ろ男に對する義理と自己の未來を不安に思ふ初心から出て來てゐる）。二つの違つた動機から出た二つの死が、最後の瞬間に於いて、一つの動機から出た一つの死らしいものに美しく融けて行く（それには二人の新しい春着が重大な役目を勤めてゐる）複雜な心理の過程が面白い――二人は如何にも戀をした。併し二人はその戀の爲に死なうとまでは思つてゐなかつた。それが偶然の出來事から、その戀の爲に死を等しうする事になるのである。そこを作者は實によく書いた。そこを役者も實によく演じた。九月の芝居の內で私が最も新しい感激を得たのは、この「鳥邊山心中」である。

左團次君の半九郎は、先づその英雄らしくない平凡人らしい態度に苦心を見た。お染に對する態度の、戀に淡くて情に厚い所もよく見えた――初心のお染が嬉し泣きに泣くのも無理はない。源三郎に言ひ込められて、言句に窮してから「河原へ來い」と叫んで、自分が源三郎より先へ駈け込むまでの心理描寫は殊に好かつた。中にも言句に窮した瞬間の如何にも人間らしい感情の表現は忘れられない――左團次君は實によく「人間」を知つてゐる。河原へ來てからは總てを忘れた爭鬪の熱情と、相手

を發してからの失心したやうな靜な悔悟と、女の覺悟を聞いてからの美しい戀の表情とが、それからそれとどんなに自然に移つて行つたらう。上方唄の本文通りに、白小袖に淺葱裏の黒綸子を着た姿は、前の出來事の總てを忘れさせる程優しく且美しかつた——半九郎は幸福な男である。松蔦君のお染は初心な、一本氣な、一人の男の外に世界を持たぬ女になつてゐた。寛永屛風から米齋畫伯の思ひつかれたといふ前の衣裳も好かつた。「うへにむらさき藤のもん、中着緋紗綾に黒じゆすの帶」といふ後の着附も哀れであつた。死にに行く二人が、祇園の騷ぎに後髮を引かれる所も風情があつた。初日に見た時は、ここで徴に太鼓の音の聞えたのが、ぞつとする程好かつたが、その後に見た時はどうした訣かそれが廢されたので物足りなかつた。松蔦君のお染に對する米藏君のお花は手近な例で言ふと　戀愛三昧」（ハシユニツツラア）のクリスチイネに對するミツチイといふ所であるが、米藏君の今日の伎倆では、それがよく現れなかつたのも是非がない。又五郎君の市之助は暢氣な所が面白かつた。半九郎がこの市之助に向つてするお染の身請の相談が解決を見ずに立ち消えになつて了ふのも面白い。壽美藏君の源三郎は「入鹿の父」の史人のやうに、周圍の總ての人物と全く懸け離れた人物になつてゐる。そこにやり好い所もあれば、又そこにやり難い所もあらう。併し壽美藏君は史人に成功したやうに、又この源三郎にも成功した。兄に對する激昂が兄の遊び友達に對する憤慨に移つて行く所にも張り詰めた藝を見せた。左升君のお染の父與兵衛は、お染と半九郎の春着を茶屋へ屆けて、千鳥の寒い聲を

聞きながら河原を傳つて歸つて行くだけの役であるが、成るべく安い所で着物を拵へさせるといつた律氣な親爺がよく出てゐた。この人物がいつも綺堂氏の作に見る老人のやうに、運命觀めいた豫言をしないのも嬉しかつた。半九郎と源三郎の果し會ひを遙に見ながら、何事も知らずに逃げて行つて了ふのは、殊更哀れが深い。左升君としては食ひ足らぬ役であらうが、作者がこの人物で吾々に與へた印象は中々深い。新名代米左衞門君の若黨は、最後の幕切れまで主人の弟を探してゐるのが目についた。

この芝居はチョボを使つてゐる。卽ち脚本の形式としては、古來の歌舞伎狂言と少しも違はないのである。しかも吾人がそれとは全く違つた新しい感激を受けるのに、チョボが少しも邪魔にならないのはどういふ訣であらう。私はこの芝居を見て、疾に感じてゐなければならない事を、今更らしくしみじみと感じた

「脚本が古いのは、チョボが古いのではない。精神が古いのだ。形式ばかり新しくても、內容の古い脚本は、やつぱり古い脚本だ。新しい酒は古い嚢に盛られぬと言ふが新しい嚢に盛られた古い酒よりは、まだその方が遙にましだ。」

綺堂氏が見物の古い頭を古い形式で欺して、新しい世界へ段々に連れて行く老巧な手腕は、到底吾人若輩の企て及はざる所である。

二番目の「夏祭浪花鑑」は、いつもの通り住吉の立引とおたつの燒鐵と長町裏の殺しとを見せてく

れたが、やはりいつ見ても面白いのは血腥い親殺しの一場である。吉田文三郎が始めて九郎兵衛の人形に着せたといふ團七縞の明かるい着附と、しよびれた義平次の陰欝な着附との對照も面白い。祭の邌物と囃子とを背景に使つた、唐茄子畑の殘酷な泥仕合も、歌舞伎劇の特色たる Teuflisch な趣向の頂上を極めたものである。心理の方面から見ても、團七が舅を殺すまでになる經路は、永久に日本の役者の舞臺的功名心を振作する題目になるであらう。併し、私がいつでも一番面白く見る所は、三婦の内へ空の駕籠を釣つて來て、琴浦を Kidnapp して行つて了ふ、あの瞬間の義平次である。ああした瞬間のそそくさとした惡漢の態度が堪らなく面白いのである。義平次は小さな編笠に顏を隱して三婦の女房の顏もろくろく見ないで（今度のやうに同じ役者が一寸德兵衛に扮する都合から、それが吹替の場合だと尙顏を見せまいとする。それが又却つて好い）早口に、小聲に、用向きだけを述べて、祭の扇で無暗と駕籠を急き立てる。それから駕籠について引込んで了ふまでの、絶えず良心に突つつかれてゐるやうな、成功を危ぶんでゐるやうな、心も空な肉體の運動が、かうした惡漢の魂の戰慄をはつきり讀ませてくれるので、それが堪らなく面白いのである　ここはどんな役者がやつても大抵は巧く行く。蓋し作者の捕まへ所が面白いのである。

左升君の佐賀右衛門（舊劇在り來りの安敵役の侍）壽美藏君の磯之丞（型通りの主人筋の若旦那）松蔦君の琴浦（型通りの廓を拔け出た若い女郎）等については言ふ事もない。歌六翁の釣船の三婦は

厭みな所のあるのが、上方の俠客らしかつた。年も少し取り過ぎてゐた。秀調君のおたつは、燒鐵を當ててからの顏が却つて美しく見える程美しかつた。いつも感ずる事だが、この人は歌舞伎劇にとつて、實に好いマスクの所有者である。八百藏丈の義平次は甚しく期待を裏切つたものであつた。吹けば飛びさうな枯れ衰へた肉體に、無知な貪欲と卑しい復讐心とが木蔦の根のやうにこびり附いてゐるのが義平次である。八百藏丈の强健な體質 先づ義平次の肉體を裏切り、その持前の Heroic な表現は續いて義平次の靈魂を裏切つた。左團次君の團七九郎兵衞には小手先の器用がなかつた。君はこの役を殆ど心理ばかりで演じてゐたやうである。併し、この役は多少の小手先器用を必要とする役ではないだらうか。例へば、御輿太鼓の「見え」に於いて、祭の人に紛れての「引込み」に於いて。（この「引込み」は、祭の人に直ぐ附いて這入る「女團七」の型の方が好い。後に一人殘つて、「惡い人でも舅は親」などと述懐するのは、蛇足でもあるし、最後の劇的緊張に隙をも設ける。）

大切の所作「龍虎」については、言ふ事がない。

（二）帝國劇場

一番目の「太功記婦女文章」は「馬盥の光秀」に、近松の「本朝三國誌」の第二幕第一場と第三幕第一場及び第二場を、その儘持つて來てくつつけたものである。全く違つた二つの戲曲を、唯戲曲の

題目が同じだからと言つて、それを事件と時日の順に並べて見せた所で、そこに何の意味があらう。近松の「本朝三國誌」の序幕第一場には、小野のお通に關して、光秀が春長に恥づかしめられる事件が立派に書いてあるのに、それを何の顧慮もなく捨てて了つて、春忠にも小野のお通にも何の關係もない「馬盥の光秀」を序幕にして二幕目の城門外で、突然小野のお通や春忠の首（「本朝三國誌」の序幕第二場には光秀の嫡子光成が愛宕の花見の最中に春忠を襲ふ所が書いてある）を見せて見物を狼狽させるのは、何といふ劇場の不親切であらう。「本朝三國誌」は近松の傑作ではないかも知らぬが、流石に偉大な戯曲家の作物だけあつて、首尾一貫、理も通り情も徹してゐる。それを濫に傷つける事は、苟も藝術的良心ある者の到底なす能はざる所である。「馬盥」が見せたければ、「馬盥」だけを見せるが好い。「本朝三國誌」が見せたければ「本朝三國誌」だけを見せるが好い。この全く調子の違ふ二つの戯曲を無意味に繫いで、恰も一つの戯曲のやうに見せかけようとした帝劇の作者は、實に文壇の Betriger である。

「馬盥の光秀」といふものも、戯曲として はつまらぬものである。團十郎のが好かつたと言ふ人がある。團藏のが面白かつたと言ふ人がある。併し、さういふ人達はいづれも役者の技藝に眩惑された人達で、決して脚本の獨立價値を思つた人達ではない。馬盥の、切髮の、志賀領の分割のと、執拗な侮辱の連續は春長の人物を小さくするばかりである。これに依つて叛逆實行の動機を早める光秀は、却つ

て吾人の同情を惹起するばかりである。斯くして作者の目的は恐らく全く反對な結果を吾人の内に生むのである。幸四郎君の光秀には團十郎の思慮もなく、團藏の凄慘もなかつた。福井茂兵衛君の春長に至つては、噴飯を禁じ得なかつた。

小野のお通の悲劇は、城門外のロマンチツクな舞臺面が、日本古劇の特異な「趣向」を思はせて面白かつた。松下嘉平次と小野のお通との苦しい義理合ひは、日本の古劇としては平凡である。從つて最後の悲劇的解決も、決して意表の外には出てゐない。幸四郎君の久吉は平凡な役を平凡に演じてゐた。松助翁の嘉平次はエネルギイを缺いてゐた。嘉久子孃の小野のお通は年が若いだけ一番力強く演ぜられた。

中幕の「燈籠大臣」は松居松葉氏の作である。吾人はこの作がもと歌劇のテクストとして書かれたものである事を、先づ頭に入れて掛からなければならぬ。燈籠大臣の傳說は誠に歌劇の好題目である

四十八間の精舍、四十八箇の燈籠、四十八體の十二光佛、四十八人の禮讃の女房、その中央に一人寂しく坐して西方彌陀を念ずる重盛の病軀。そこに何等の戲曲的事件はなくとも、立派に一つの抒情的歌劇が生れる筈である。然るに、不幸にもこの作は劇として演ぜられた。曲と詞とが合作して或物を生む筈だつた「燈籠大臣」は、今詞のみの劇として吾人の前に提供された。

劇としての「燈籠大臣」は、甚しく Dramatische Spannung を缺いてゐる。甚しく Atmosphere を

缺いてゐる。重盛の痛苦は一門の罪惡を背負うた一種の世界苦である。その世界苦が力強くこの作を貫通してゐない爲に、重盛の前を過ぎて行く箇々の挿話が、稍もすれば影を大きくして、重盛その人の悲劇を蔽ひ隱さうとする。哲理的或は宗教的な苦痛を背負つてゐる重盛の前には、無文の沙汰も、千手の襲擊も、同じ程度の挿話に留まらなければならないのに、前者の如きは靜なるに過ぎ、後者の如きは騷しきに過ぎた。作者が後者を主題としてこの作を書かうとしたのでない事は、この作全體から見て明かであるのに、それのみが吾人の頭に聲高に這入つて來るのは、作者が手段に於いて何處か誤る所があつたからではなからうか――私は重盛の人物の爲に、かれの苦痛をどうしても俊寬の一事件にのみ集めて了ひたくないのである。

小治郎君以下五人程の家臣が、福井君の貞能を取圍んで、月を見ながら何か言つてゐる所は、まるで聞き取れなかつた。松助翁の兼康も餘りに調子が低くて、重盛と惡夢を語り合ふ所も（？）、無文の太刀を見ての驚きも一向分明でなかつた。福井君の貞能も、高麗之助君の有王も、一向言ふ事が分からなかつた。幸四郎君の重盛も顏はよく出來てゐたが、餘り調子を殺し過ぎたので、通らぬ臺詞が多かつた。私はこの一幕から詞を捕まへるのに、どんなに頭を痛めたらう。中に律子孃の千手だけが、一人明瞭に詞を運んでくれたが、この役は反抗するかと思ふと、忽ち妥協しなければならない境遇に置かれてゐるので、その人物に知的の興味を寄せる事が出來なかつた。併し、千手が父への使者とし

て、服を改め、美しい女房達の禮讃に送られながら、精舍の中央に起立合掌せる病大臣を唯一人後へ殘して、堺の浦へ立つて行く數分時の花やかに寂しい舞臺は作者の空想した通りを實現する事が出來たらしかつた――女房達の禮讃が小學唱歌めいて可笑しいといふ非難もあつたやうであるが、それは日本の初期の小學唱歌が「今樣」のメロヂイに負ふ所が多かつたのを知らぬ人達の言ふ事である。

舞臺の設備はこの一幕が兎も角も一番行き屆いてゐた「太功記婦女文章」の舞臺などは、どの場もどの場も、まるで野外劇場を見るやうであつた。それは言ふまでもなく、あの高い額縁の上の部分に大道具が少しも意を用ゐないからである。この劇場の舞臺設備に、多少纏まりのついて見られる場合が、いつも屋根を丸物で載せた場合「燈籠大臣」もさうである）であるのも決して偶然ではない屋根が丸物なら、客のシガが容易に隱せるからである。屋根を丸物にせずに――金と時とを浪費せずに――かういふ舞臺を解決し得るまでは、まだ「大道具」に進歩がないのである。

二番目の「惡人」は社會劇と銘打つた佐藤紅綠氏の作である。氏が幾年か前に本郷座で場に上した「雲の響」に似通うたところのある作である。この一幕物も恐らく何年か前の作であらう。今日の作としては餘りに在り得べからざる事實が主題を形作つてゐる。要するにこの作は「レ・ミゼラアブル」の一頁を一層諄く書き直したものである――牛乳一合を盜んだ爲に罪を得た日本のジヤンワルジヤンは、墓地にも埋められずに、路傍の墓となつて、その墓石をまで荒繩で縛られてゐる。ジヤンワルジ

ヤンの長男は、村民の無情に反抗した爲に牢獄の人となつてゐる。ジヤンワルジヤンの他の二人の子――白痴の次男と、生活難から酌婦に成り下つた長女と――は、村に殘つて、やはり村の百姓達に虐められてゐる。刑期滿ちて村へ許されて來たジヤンワルジヤンの長男が、村民の執拗な迫害に堪へず、再び村民に暴行を加へて、行方も知らず村を去るといふのが、この劇の骨である。かやうな古い社會的迫害が、山奥なら知らず「利根川畔」あたりに存在し得られようか、それが第一の疑問である。今日の世界は廣いのに、日本のジヤンワルジヤンの一家族は、なぜそんな無知な村にいつまでも戀々としてゐるのであらうか。それが第二の疑問である。ジヤンワルジヤンの長男は、唯村民に復讐を加へたといふだけで、毫も「惡人」らしい所はないのに、作者も役者もそれを惡人らしく取扱つてゐるのは、脚本に政府の抹殺でもあつた爲であらうか、それが第三の疑問である。あれ程妹や弟を愛してゐるジヤンワルジヤンの長男が、二人を無知な村民の手に委して、無言で一人村を走つて了ふのは、どういふ心理の變化であらうか、それが第四の疑問である。

この劇では、僧正ミリエルが長安寺の番僧と墮落して、ジヤンワルジヤンの妹に醉ひ戯れてゐる。そこで、ミリエルの代理者として、非職の海軍中將鳥山某が現れるが、この代理者はジヤンワルジヤンの子に向つて無抵抗主義を說かずに、却つて「大抵抗主義」とも稱すべきもの（外國人との戰爭）を說く。併しこの不徹底な說教は、「惡人」に一時の壓力を加へるだけで、說教者が去ると等しく「惡

人は手を放されたゴム鞠のやうに、又元の膨みに歸る。痴漢の音次にも劣れる頭腦を持つた、憫むべき主戰論者の、意氣揚々と橋を踏んで去る後姿の、巨大な可笑しさよ。

小治郎君の吾偕徳念、龍子孃の酌婦のお駒には寫生の面白みがあつた。連升君の百姓は、扮裝の無研究なのに驚いたが、無知で無神經で强情で執拗な日本人の一面を實によく現してゐた――あれが若し「技藝」であつたら、連升君は名優である。ジヤンワルジヤンの一家族では、一鶴君の白痴兒の寫生を取る。浪子孃のお澄は、多少いつもとは違つたテムペラメントを見せてゐたやうであるが、大體に於いては例の「行儀の好い悲哀」のみが目についた。福井君の長男惣太には、三ケ所好い所があつた――始めて橋を渡つて村へ這入つて來る無言の間と、始めて村民に會つて挨拶する數分間と、最後に舞臺を下手から上手へ驅け拔ける間とである。この三ケ所には流石に老巧な味があつた。その外は總て「今日の藝」ではない。

私はここまで見て來て、大分疲れたといふよりは、堪へられぬ Ennui を感じて來た。

大切の淨瑠璃「三景眺容艷」では、先づ「月の卷」の仲國を見て退屈した。影の薄い團十郎の亡靈は、いつまで私達を離れないのであらうか。「雪の卷」の宗淸へ來て、菊枝孃の常磐御前が山臺の前の短い道をもたもた步み惱んで居るのを見ると、愈座に居堪れなくなつて來た。「花の卷」の角兵衞がきつとこの一晩中の獲物であらうと想ひながらも、もう腰が椅子についてゐないで、私の體は自然に劇

場の外へ連ばれて了つた。

『女優の踊は總踊に限ります。』

私はかう誰かに言ひたかつた。

（三）有樂座

仁左衛門丈門下の子供芝居である。忠彌の堀端と捕物、菊畑「河原の達引」の猿廻し、伊勢音頭の油屋などが試驗問題である。

私の子供芝居に關する今日の說はかうである。小さい時から舞臺に馴れるといふ事は決して惡い事でない。併し餘り大役を小さい時分に澤山やると、その役に關してその時頭に這入つた　子供の柔軟な頭には如何なる事も深く這入る　偏見がいつまで經つても頭を離れないで、それが大人になつてからの技藝の發達に大きな煩ひを來しはしないだらうか。これが今日の若手の役者に見ても、一般に子供芝居に餘り關係しなかつた役者の方が、子供芝居で名をとつた事のある役者よりも、發達の希望に富んでゐるやうである。子供芝居は結構であるが、當事者はその邊に多大の注意を拂つて出し物の選擇に苦心すべきであらう。併し、今度の有樂座などは、その點から見て、餘程出し物が好い方である。

忠彌の捕物では、立廻りの訓練が近頃の大人の役者より餘程よく出來てゐるのを嬉しく思つた。菊畑では千代長、千代子丸といふ最年少者の奴二人が、些の巧みもない愛嬌を見せた。千代之助の猿廻しには、いつも歌舞伎座でこの子の子役に見るやうな生意氣げのないのを嬉しく思つた。子役に扮していつも大人びる子が、大人役に扮して子供を出して了つた所に、餘程面白い意味があるやうに思ふ。この一幕では小さな千代麿のおしゆん一人が、殆ど舞臺全體を支配して了つた。かれには一點の生意氣げがない。かれは唯無邪氣な忠實で、芝雀君に教へられた通りを、人形のやうに器械的に演ずるのである。併し、そこには不思議に人を感動させる或「いのち」があつた。蓋し、芝雀君といふ人形使ひの前に、千代麿は最も好い人形であつたのである。役者の第一資格が最も好い人形である事を思つて、私は千代麿の前途を祝し、その極めて自然な發達を父母の慈愛に期待するものである。伊勢音頭では太郎の貢が風采の上で好い素質を見せた。若しこの儘でこの子が成長したら、歌舞伎劇の約束に適つた立派な二枚目役者になるであらう。千代佐のおこんも、女優などのそれよりはずつと歌舞伎劇の人物になつてゐた。登美三郎のおしかは子供の惡ふざけが苦々しかつた。教育が惡いのであらう。

（四）新富座

一番目の近松研究「今宮心中」は、最後の道行を除いて、他は忠實に原作通りを舞臺に上せてゐる。私は時間に遲れて、菱屋の內（原作の中の卷）だけを見た。

戯曲の筋は極めて單純である。單純なだけに作爲の痕が少なくて、私達には面白い。この戯曲の單純なわけは、おきさも二郞兵衞もひとり者で、この一人に關係のある人物が一人も舞臺に出て居ないからであらう。同じ材料を稍遲れて戯曲にした紀海音の「丸腰連理松」では、彌兵衞といふ敵役（「今宮心中」の由兵衞に當る役）に對して、二郞兵衞の肩を持つ權兵衞といふ朋輩が可なり舞臺に活躍する爲に、戯曲が餘程複雜の度を加へて居る。併し、それは外面だけの事で、情死する男女の心理方面から見れば、隱居貞法といふ人物がないだけに、實は海音の作の方が一層單純になつてゐるわけである。この同題異作の比較から見ても、眞の意味での戯曲詩人として、近松が如何に海音等を凌駕してゐたかが分かる。

「今宮心中」を讀んで、吾人の企及し難く思ふのは、やはり隱居貞法の Creation である。この老婆が舞臺の上でしみじみ物を言ふのは、たつた一箇所であるが、その短い間にも、この老婆の酸いも甘いも嘗め盡した、「世間の道理」を「溫い人情」で包んだ、人世の悲喜に徹した「心」が、實によく現れてゐる。「やれその言訣はおのれが心の料簡よ、あるじの腰の巾著あけ、屋內の鍵を盜み取り、このだいそれた言訣がでんどでそもや立つべきか、由兵衞が我が儘な手形とは見たれども、その場はその

日の亭主、無興と思ひ、その手形はとうに破つて捨てたぞや、きさめとおのれを夫婦にして、末では世帯にしつけむと、この年寄が苦に持つたも、かう破れては水の泡、何程慈悲がしたうても、理を非には枉げられず、目の明かぬ主と由兵衛などが言ひ立てては、朋輩共も氣がふれて、あとで人も使はれず、おのれに不憫もかけられず、思ひ切つてきさを由兵衛にやれ、時には四方丸くなり、そちもここに勤めよく、主の恩も送らるるおのれが心次第、池田の姪の中にても女房には事かかさぬ、きさを遣るかどうするぞ」といふやうな情理を盡した詞は勿論「二階へ上がつて、もう休め……阿呆めが、おきさばかりが女房か、あのやうなしやれ者より、おむくむくむくの手入らず（今度は「そなたに似合うた振袖」とか言ひ變へてゐる）を抱かせうぞ、南無阿彌陀佛、南無阿彌陀佛。」といふ最後の慰めの詞まで、如何にも苦勞をし抜いた人の言ひさうな事で、流石は近松だと感心させられるのである。

無分別な二郎兵衛が、誤つて大事な「家質の手形」を破つて了つたのに氣がついて、死を決して家を出る所から、姉の家を逃げて來たおきさと圖らず表で一緒になるまでの描寫は、渾然たる Milieu Drama である　二郎兵衛が「ひよろつく足を踏み留め／＼、中の間の合の戸をそつと明けると、下女のお竹が蚊帳の中で丸裸體になつて、蠟燭の裸火で蚊を燒いて居る。二郎兵衛が扇でそれを煽ぎ消すと、お竹は「ああ悲し、憎の風めや火を消した。今宵一夜は蚤と蚊にこの肌を手向けるのぢや。あつたら物を久三（菱屋の若い者）でもおじやらいで、二郎兵衛殿とおきさ殿、挨拶見れば羨ましう

て堪らぬ。こちも盆には在所へいて、粟畑でしげろ。」といふやうな事を言つて、ころりと寢て了ふ。二郎兵衞はやつと戸口まで辿りつくが、「鍵は久三が預り」なので、どうする事も出來ないでゐると、「夫の床しさ」に姉の家を拔け出て來たおきさが、割菊の紋の風呂敷を頭から被つて（本文には「引包み」とあるが、それが被る事であるかどうか私は知らない。河合君は兎に角被つて出た。そして、それが風情があつた）、戸口の外に現れる。戀する男女は、小さな樞の穴一つ通して、身を踠きながら、やるせない涙を流し合ふ。辻に寢てゐた犬が一疋吠え出すと、方々から七八疋の犬が出て來て、きさを吠え立てる。と、中の間のお竹が目を覺まして、「あれ久三、門にいかう犬が啼く。何もないか、起きて見や。」と言ふ。寢ぼけ聲で應と答へた久三は、襦袢一つに寄棒さげて出て來ると、門の門をあけて、潛りから表へ出る。二郎兵衞は中戸の蔭へ隱れ、きさは東の辻へ身を隱す。外へ出た久三は、「はて、なんにもないもの。非人かな通つたか。」などと言ひながら、なほ内へは這入らずに、「來い〳〵。」と犬を呼んで見たり、「ええ、蒸暑いが、外へ出れば極樂の西の風、ええ忝い。」と凉んだりしてゐる。そこで、二郎兵衞は一策を案じ、、店に積み重ねてある染地の日野絹を一反ほどいて、自分の身體を頭から下まで眞白に引包んで、潛りをそつと飛び出ると、久三はそれを幽靈だと思つて、内へ轉げ込んで、戸口をはたと鎖して了ふ。男と女はここで始めて一緒になるのである。二郎兵衞が被つて出た日野絹はやがて二人の死道具になつたのである……世を忍ぶ戀人の境界が、夏の夜の情調の中

へ、土に浸み入る夜露のやうに、實にしつとりと融け入つてゐるではないか。併し不幸にして今度の舞臺は、私が今拙なく Paraphrase しただけの味ひを出す事が出來なかつた。

一體、今度は菱屋の内を、二杯道具の「行つて來い」にしてゐるが(「くすり／＼のやいと箸痴話の便りの薄煙」で、店先から奥の道具になり、「先づこの家を脱殼のひよろつく足を踏み留め／＼」で、又奥から店先の道具になる)、更に少しの工夫を加へて、この幕は、一杯道具で濟ました方が劇の緊張を破らないでよくはなからうか。貞法が一度寢に引込んでから、再び戸棚のある部屋へ出て來る間に、お竹や久三が寢支度をする光景などが見えるのも面白からうではないか。今度の道具の壁の色や襖の模樣が、上方めいて見えなかつたのも遺憾であつた。

從來、伊井君のやつた近松研究は、チヨボを使はずに、臺詞のみをやつたのがその特色であつた。卽ち、オペラの式の臺帳をドラマの式の臺帳に直して演じたのが、その特色であつた。然るに、今度はチヨボを用ひてゐる。しかも、そのチヨボの節附けに何等苦心の跡がない(「先づ この家を脱け」とまでを臺詞で言つた、「殼の」とチヨボに取らせたなとは、苦心でなくて窮策である)。チヨボに乘つての人物の動きも、平生から三味線のリズムの身體に浸み通つてゐない役者達のする事とて、不諧調を生ずる場合が多かつた。「國性爺」の如きをさへチヨボなしで立派に演じた伊井君である。この一座の近松研究には常にチヨボ拔きを主張させたい。

「今宮心中」といふ戯曲の撰定も、今のこの一座には恰好でなかつた。今日の伊井君には二郎兵衛といふ役が、餘りに年若に過ぎた。大阪で長三郎君のやつたのが好かつたといふ位の役だからである。河合君にとつてのおきさは、又餘り容易に過ぎて、君の伎倆を殺した觀がある。私はこの一座に、もう一度「堀川波の鼓」をやつて貰ふか、「薩摩歌」か「重帷子」の新研究を見せて貰ひたい。

副人物では木下君の貞法が一番好かつた。五味君の由兵衛は白足袋のみが氣になつた。東君の醫者は裝だけ昔の、新派の醫者である。丸山君のお竹と藤井君の久三は、もつと好くなければならない筈である。

中幕の「稚兒姿一休禪師」は松居松葉氏が初舞臺をする河合君の愛子明石の爲に書かれた Festspiel である。

小織君の像外和尚と伊井君の蜷川新左衛門との風采が好かつた。五味君の修驗者は餘り安普請であつた。明石の千菊丸は臺詞の明快なのが好い。踊も可憐である。河合君の伊豫の局の笑みこぼれた眞情の美しさよ。

二番目の「朝霧小唄」は、眞山眞果君が書かれた五幕物の現代劇である。少くとも序幕から四幕目までは、今までの、新派の脚本とは全く調子の違つたもので、私は大變にそれを面白く思つた。一體今までの新派の脚本には、餘りに「馬鹿々々しい偶然」があり過ぎた「朝霧小唄」にも多少の偶然が

ないではないが、それは決して今までのやうに「馬鹿々々しい」ものではない。鳴物の使ひ方なども、從來の新派劇から見ると、餘程合理的になつてゐる。箇々の人物も從來の新派劇から見ると、遙によく書けてゐる。一場一場の人物的背景も、今までのそれとは格段の相違である。含まれた戀愛問題家庭問題、社會問題も、從來の新派劇から見ると、ずつと複雜でもあり眞面目でもある。從來の新派劇は初めから眞面目な氣持で見てゐられないのが多かつた。今度の芝居は、四幕目まで、ずつと眞面目に見てゐる事が出來た。唯最後の幕だけがいつもの新派になつたのが遺憾である。

序幕は樋口屋といふ眞鶴の古い宿屋である。老主人の利兵衞は女房に捨てられた爲に、總ての世間を憤つてゐる。二人の娘がゐる。姉のお高は土地の舊家の若主人豐原陸夫と親しんで、旣にその胤まで宿してゐるが、陸夫が孤兒院設立の事業に沒頭して、自分に愛情の全部を注がぬのを恨むと同時に急に花やかな世界が見たくなつて東京へ逃げて了ふ。

この一場では、土地の繁榮の爲に築港を思ひ立つた村長以下の村民達が、東京から別莊地を買ひに來てゐる山根といふ事業家に、築港などより遊廓を拵へる方が賑になつて好いと言はれて、直ぐその氣になつて了ふ所が、如何にも田舍にありさうな事で面白い。

ここでは小織君の樋口屋の主人の頑なに寂しい姿が一番目についた。福島君の村長も、後藤君の實業家もその人らしかつた。松本君の飴屋と藤井君のその荷擔ぎにも、寫生の苦心が見えた。木下君の

妹娘お里は根上がりな島田に結つた田舍じみた樣子から、父と姉との間に這入つて、絶えず氣を揉んでゐる樣子がはつきり寫された。慥しか舞臺に出ないが、その短い間にも勝氣な、理性の勝つた女が十分戲曲の發展を準備した。伊井君の陸夫は文學士よりは、「文章世界」の投書家に見えた。

二幕目は東京である。前に樋口屋を飛び出した Taugenichts の長男良吉が元上方の藝者だつた女と同棲してゐる聖天下の裏長屋である。姉娘のお高はここを頼つて來て、ここで陸夫の子を生んだ。そして、それを横濱の方へ里子に遣る。良吉の女房は亭主の不甲斐なさに呆れてゐる所へ、お高に花やかな夢を說かれて、俄にこの家を去らうとするが、お高の手で金が出來ると聞いて、又急に居据わる氣になる。お高は眞鶴で見染められた實業家山根の妾にならうとするのである。

この幕では誰よりもぐうたらべえな良吉夫婦がよく書かれてゐる。流石は眞山君だと思はせる程よく書かれてゐる。それから眞鶴へ身を賣りに行く近所の娘のおしまもよく書かれてゐる。良吉の女房とお高との對話もよく書かれてゐる。

五味君の良吉は、お人好しの怠け者をよく見せてゐた。殊に女房が家を出ると聞いて、それを留める事も出來ずに、急に詞遣ひが丁寧になる所が實際らしくて好かつた。木村君のその女房は、前半にぐうたらな所が足りなかつた。河合君のお高は始終部屋の奥の窓（?）に腰かけて、默つて自分の前途を考へてゐるやうな所が、如何にもこの人物らしくて好かつた。總ての行爲に自意識の明かである所

も、よく見えた。それ故、子供に愛著のないのも、良吉の女房が出て行かうとするのを、驚きもせず

に見てゐる所も、少しも不自然でなかつた。良吉の女房に同じ詞を違つた意味で反響させる所も聞き

應へがした。英君の娘おしまは流暢な上方辯で、道徳的に無知な少女をよく寫生した。丸山君の桂庵

婆にも、長谷君の甘酒屋にも、寫生の妙味があつた。

三幕目は七年を經た眞鶴である。舞臺は陸夫の經營する孤兒院で、直ぐそれに接して建てられた青樓の一つの窓に艶めかしい夜具の干してあるのが、孤兒院の教室の黑板や机や椅子と、激しいコントラストを形作つてゐる。陸夫の孤兒院は經營難に陷つてゐる。孤兒の或者は飢の餘りに、屡畑や遊廓を荒した。その上村民から遊廓の許可地として、陸夫は地所の立退をさへ迫られてゐる。樋口屋の老主人は、陸夫とお高の間に出來た子の民也を横濱で探し出して來て妹娘にも實を告げずに、唯の孤兒としてそれをこの孤兒院に預けてゐる。飴屋の荷擔ぎから陸夫の使徒になつた三太は、陸夫の無抵抗主義を飽き足らず思つて、やうやうこれに叛かうとする。樋口屋の妹娘は、姉の責を自分の身に負うて、隙のある限り孤兒院の手助けをしてゐる。

この幕では遊廓と孤兒院の隣り合つてゐる所が、何よりも皮肉で一番面白い。三人の女郎が代る代る孤兒院を冷かしに來る所が面白い。陸夫とお里が眞面目な話をしてゐる後に、女郎達の淫らな演唄の聞えるのも面白い。孤兒の一人が遊廓で盜みをした爲に、大勢の孤兒が樓主や妓夫に追はれて來る

所も面白い。陸夫が盗兒を責めないで、寧ろ自分の不明を恥ぢる所も人間らしくて好い。孤兒を自分の周圍に立たせて、けふの夕飯はみんなで堪へて食ふまいと言ふ所も哀れである。夕立で教場が洩る幕切れも趣向である。

伊井君の陸夫はここへ來て、ずつと見直した。厭みのない、心の純な、多少の宗教味を持つた、空想的事業家を可なりによく現してゐた。お里に對する態度も清い。村長に對する態度も生一本で好い。唯三太に對する態度の（脚本のせゐかも知れぬが）餘り烈しいのを不思議に思つた。孤兒に對する態度は三太に對しても行はれなければならぬのを、君の陸夫は餘りに三太を壓迫し過ぎた。孤兒に對する態度は始終愛情に滿ちてゐる。藤井君の三太はよく役柄を現はしてゐた。孤兒に對する陸夫とは違つた愛情も明瞭に讀まれた。木下君のお里は七年を經た年の老けを頭や着物でよく現してゐた。陸夫に對する義務觀念もよく見えた。一寸出て來る小織君の樋口屋主人は序幕よりずつと衰へた顏色に頑な心の挫けがはつきりと讀まれた。周圍に氣を兼ねながら民也を愛する所もよく見えた。石川、英、丸山の三君の田舍女郎は、この一幕では壓卷である。石川君の春江は民也に小學讀本を借りて「ニノミヤキンジラウ」の件を大聲で讀む。英君のおしま（二幕目の娘と同じ人物）は、誰もゐない教壇に立つて、陸夫の聲色を使ふ。丸山君の櫻木は陸夫の美貌を說いて朋輩女郎と陸夫の所有權を爭ふ。いつれも寫生の妙を極めたものである。藤川君の樓主と篠塚君の妓夫は、少しいなせに過ぎた。

四幕目は又東京である。お高は前夫人の後を襲うて山根の正妻になつた。その披露會の日である。お高は引き合はされた召仕の内に兄良吉の女房のゐるのを認める。良吉夫婦はお高に貰つた金を唯遊びに使つて了つたのである。妹のお里が山根の家と知らずに孤兒院への寄附を乞ひに來る。お高はお里と陸夫の間を疑つて嫉妬するが、やがてお里の口から事情を聞き盡すと、急に故鄉が戀しくなつて來る。お里の一緒に連れて來た民也が盜みをして、ここから直ぐ警察へ連れて行かれる。

この一場には戯曲としての妙所はない。唯河合君のお高の地味な心理描寫がいつもの君の技藝とは全く違つた方面を見せてくれたので、それが嬉しかつた。殊に妹に對する靜な、しかも強い、そして複雜な嫉妬の表情に、深い苦心を讀み得た。

五幕目は前の四幕とは全く調子の違つたものである。作者はここへ來て、急にロマンチシストとなつた。お高も陸夫も急に鏡花氏の小說に出て來さうな人物になつた。

孤兒院を追はれた陸夫と、東京を逃れ出て來たお高とが、零落した樋口屋の前で落ち合ふ。二人は樋口屋の老主人がくれた酒に醉つて、罵り合ふ。そして、それで好い氣持になる。良吉夫婦が許された民也を連れて來る。親子の名乘りがある。親子の和睦がある……めでたし、めでたしである。

陸夫の言ふ事も、お高の言ふ事も、兩方共尤もである。なぜ二人はシラフでそれを言ひ合はないのであらうか。折角珍しかつた芝居が、この一幕へ來て又いつもの芝居になつて了つた口惜しさよ。

（五）市村座

私は既に餘り多くを書き過ぎた。時間もなくなつた。豫定の紙數もなくなつた。やむを得ず、この座の批評は出來得るだけ簡單に書く――

序の「新舞臺操三番叟」については言ふ事もない。

一番目の「義經千本櫻」は序の切の川越太郎上使と辨慶の芋洗ひと、二の切の渡海屋から知盛の最後までを見せてゐる。

卿の君の悲劇は舊劇の常套手段である。川越太郎の苦衷も私達には退屈である。義經に至つては木偶に等しき愚鈍者である。辨慶一人のお先つ走りで、美しい卿の君を犬死させて了ふのも、大不經濟極まる事である。

川越太郎といふやうな役も、團十郎の亡靈としてのみ、時々現れて來るのであらう。早く封じて了ひたいものである。

渡海屋の一場も、能にある知盛の幽靈を合理的に書き直しただけのもので、作者の兒戲に類する小技巧を憫笑して置けば、それで好いのであらう。殊に銀色の鎧兜を附けた知盛が、本行がかりで舞を舞ひながら戰に行く處などは、昔は「趣向」であつても今は「兒戲」である。

この知恵などといふ役も、團藏あたりの亡靈として、時々舞臺に出て來るのであらう。これにも私は怨敵退散を稱へたい。

「千本櫻」では何といつても、權太の悲劇が一番傑出してゐる。あの二場には永遠性がある。あの一本の櫻さへ殘れば、あとの九百九十九本の櫻は枯れて了つても惜しくない。

中幕の「軍神」はルドルフ・ベジアの作を松居松葉氏が譯されたもので、この一座としては實に破天荒の出し物である　たとひ、それが貞奴夫人の入座に基因したとしても、

私は「軍神」の原作を知らぬが、ルドルフ・ベジアといへば、「レデイ・パトリシア」や「ドン」を書いた英吉利の若い戯曲家であらう。「軍神」は先づ岡本綺堂氏の作といふ所であらうが、物は綺堂氏のそれよりずつと落ちるやうである。尤も、三幕物を一幕に約めてやつてゐるのだから、その點の損もあらう。

併し、役者はいづれも上出來である。吉右衞門君の王としての品位、菊五郎君の王弟の動作の形の好さ。いづれも賞讃に値する。かうなると、所謂「新しい役者」の存在が疑はれて來る。勘彌君の盲の王の母は至難の役をよくあれまでに演じたものである。川上芳子孃の巫女は、可なり烈しい力を持つてゐた。貞奴夫人の王妃は、格別に伎倆を現す箇所もなかつたが、手の運動にいつもよりは自然の力の籠つてゐるのが眼についた。

二番目の「蔦紅葉宇都谷峠」には、流石に「不朽」らしいものが窺はれる。殊に興味のあるものは、座頭殺しの一場である。中でも文彌と重兵衛が一旦右と左へ別れた數分時である。あの間の賑かなやうな、寂しいやうな、落ちついたやうな、氣遣はしいやうな、あの動揺する舞臺の「心」を、私は堪らなく面白く思ふのである。伊丹屋の奥座敷で按摩の笛が聞えて來る一瞬間も面白い。按摩の姿が出て來てからは然程でもない。

菊五郎君の文彌は勿論器用に苦心してゐたが、體質がこの役に適さなかつた 餘程前に東京座で家橘時代の市村君のを見た事があつたが、あの方がずつと哀れであつた。早立の飯に咽喉を詰まらせる所も、菊五郎君のからは滑稽だけが見えて、悲哀が見えなかつた。併し、峠で重兵衛に別れてから、いつまでも後から聲をかけてゐる間の、安心したやうな、まだ心配なやうな、寂しい表現の氣持は巧いものであつた。二役提婆の仁三には地藝に或面白みがあつた。早變りは延二郎君の「乳房榎」に感心したのを恥づかしく思つた。吉右衛門君の重兵衛は例の心理的表情がこの寫實的な脚本に役立つて、知盛よりはずつと私達の心に迫つて來る或物を見せてくれた。

これはこの座に對してのみ言ふ事ではないが、活字になつてゐない古脚本を「通し」でなく演ずる場合には、是非脚本全體の好い筋書を作つて、それを場内で賣つて貰ひたいものである。この「座頭殺し」の場合でも、前の世話場が出ないから、重兵衛のお主が誰であるのか、そのお主にどうして百

兩渡さなければならぬ苦しい義理があるのか、それが一向分からない、文彌に就いて考へても、その携へてゐる百兩がどれ程苦しい犧牲から生れて來てゐるのか、それが詳しく分かれば分かる程、この慘劇が引立つて來るのに、それが分からないから、誠に物足りない。

九月の芝居を五つ通覽して感じた事は、「混沌」といふ事である。福井茂兵衛君が幸四郎と一座して、「馬盥」の春長を勤める。貞奴夫人が市村座へ侵入して、菊五郎君吉右衛門君と西洋の芝居を演ずる。新派の伊井君、河合君がチョボを使つて近松を演ずる――まだその他に、井上正夫君が公園の藝人になつて、みくに座に活動連鎖劇を演ずる。曾我の家五郎君が本名の和田久一を名乘つて、「平民劇壇」なるものを興す。といふやうな事實がある。

これらの劇壇の事實の間には、何等の系統も、何等の組織もない。「混沌」である。「混沌」である。

近頃、ふと森鷗外先生の隨筆を讀んだら、その中にかういふ事が書いてあつた――「……唯混沌が混沌でいつまでも變化がなく活動がなくては困りますが、その混沌たるものが差し當り混沌としてゐるところに大變に味ひがある。どうせ幾ら混沌とした物でも、それが動く段になると刀も出れば槍も出れば何でも出て來る。孰れ動く時には何かしら出て來る。」

劇壇のこの「混沌」からは何が生れて來るであらうか。(大正四年十月)

『南蠻寺門前』と『俳諧亭句樂の死』と

（大正三年十一月――狂言座）

（一）

木下杢太郎君の古い作「南蠻寺門前」と吉井勇君の新しい作「俳諧亭句樂の死」とが、今度の狂言座で同時に上場された。友人の作が二つまで一緒に演せられるといふ事は、私にとつてどの位嬉しい事だか分からない。私はこなひだ「和泉屋染物店」と「死骸の哄笑」とを有樂座へ見に行つた時以上の豫期と興奮とを以て、開幕劇の明く三十分も前から二長町の芝居小屋へ這入つた。

私はこの二つの芝居を舞臺の上に見て、唯嬉しくつて堪らなかつた。あの晩の快い醉心地は一日一夜を經た今日もまだ醒めないのである。私の頭には今冷やかな論理がない。今の私には迚もこの二つの芝居を學問的に批評する事などは出來ない。私は唯吉井君と杢さんに挨拶をするつもりでこの文章を書く。だから褒めたにしても、惡く言つたにしても、それは決して批評といふべき際のものではない。

「南蠻寺門前」と「俳諧亭句樂の死」とを續けて見た全體の印象はかうであつた。前者は杢さんの殆ど處女作と言つても好い位の早い作だけに、若々しい詩的な空想が内容にも技巧にも充ち溢れてゐる。芝居の狹い舞臺には迚も盛り切れない程に溢れてゐる。それらの空想を作者の瞑想した通りに見物に傳へるには、これを書いた當時の作者と同じやうな若々しい頭を持つた役者が演じなければ駄目である。背景も音樂も光線も、飽くまで「空想的な未熟」でなければならない。この芝居は決して、「玄人らしく」演じてはならない芝居である。隅から隅まで「素人らしく」演じなければならない芝居である。この意味から、私は若しこなひだ新時代劇がやつた「和泉屋染物店」をこの連中が演じ、この「南蠻寺門前」を新時代劇がやつたらどうだといふ面白い假定を描くことが出來た。狂言座の玄人役者はこの芝居の素人らしい内容と技巧とを傳へるには全く不適當な人形であつた。彼等は「詞なしに」外國へ來た人のやうに唯目と手ばかりで話して居た。

「句樂の死」は吉井君の極新しい作である。杢さんが「南蠻寺」を書いた時分から見ると、ずつと玄人になつてからの作である「南蠻寺」では内容や技巧が極めて正直に暴露されてゐるが、この芝居では内容も技巧も飽くまで老巧に隱蔽されてゐる。この芝居は到底「素人らしく」演ずる事の出來ない芝居である。この芝居は「玄人らしく」演ずれば演ずる程、作者の目的が達せられる芝居である。南蠻寺の門前では啞のやうだつた役者も、この小しんの家へ來ては、極めて流暢に話をした。丁度外國を

「詞なしで」歩いてゐた人が自分の國へ歸つて急にしやべり出したやうに。

（二）

「南蠻寺門前」はホフマンスタアルの或戲曲のやうに、戲曲といふよりは寧ろ敍事詩に近い。敍事詩といふよりは寧ろ抒情詩に近い。併しこの抒情詩は「幼兒の心」の如き單純無邪氣なる抒情詩ではない。この抒情詩には多量多種の劇場的野心が盛られてゐる。

「南蠻寺門前」は丁度繪卷物の一端を卷き納めながら他の一端を卷き廣げて行くやうに絕えず或スツエエネに他のスツエエネが續いて出て來る。そして前のスツエエネと後のスツエエネとは何等の理論的關係がない。勿論前のスツエエネの中心と後のスツエエネの中心とは全く異なつた者である。「南蠻寺門前」の作者はこの戲曲全體を繪卷物の形式で書いたが、スツエエネの變換には「一端を卷き納めながら一端を卷き廣げる」といふ手段を取らなかつた。それ故第一場景の中心人物は第二場景の中心人物が出て來ても舞臺を退かない。この戲曲の演出的困難はこゝにある。作者は能に於いてシテが舞ふ間ワキが端坐して控へてゐるやうに、暫く用の無い人物を唯背景の一部のやうに舞臺の上に立てて置く積りであつたらうか。併し、さう極めて了ふのは、少し早合點に過ぎよう。作者はこの戲曲を一つのシムフォニとして書いたのかも知れない。第一の場景の中心人物は第一のテエマである。第二の場景の中心人物は第二のテエマである。作者はこれらのテエマを段々に舞臺の上に重ねて行つて、最後

に或解決を見ようとしたのかも知れない。この戯曲を一つのシムフオニとして見る時、そこに繪卷物として見た場合とは違つた演出の手段が思はれる。

演ぜられた「南蠻寺門前」には何よりもレジイの缺乏が目についた。私が今述べた二種の演出法の何れを取つてゐるのか、それが私には分からなかつた。だから私の目に映じた舞臺は作者の尊い空想の痛ましい蹂躙であつた。それ故、舞臺が長順と他の僧等のみとなり、やがて長順と白萩との二人のみとなる最後の場景が私には一番純で、一番緊縮して見えた。あの最後の場面だけでも「南蠻寺門前」の上場は決して無益なものではなかつた。

山田耕作君の苦心に成つた音樂については何も言ふ資格を私は持つてゐない。併し、これ程大がかりな西洋音樂を日本の芝居に使つた事は未だ嘗てない。この音樂はこの戯曲の舞臺を支配すべき音樂であるか、この戯曲の舞臺の背景となるべき音樂であるか、それも俄に極める事は出來ない。併し、若し今度の音樂が今度の舞臺に理想的に合はなかつたとすれば、その理由の一つはかうであらうと思ふ。山田君は今の日本の音樂家で最もよく「戯曲的」といふ詞の意味を解する人である。この戯曲が抒情詩的なのに對して、山田君の音樂が戯曲的だつたのが、先づ舞臺と寺院の中を一緒の物にしなかつたのだらうと思ふ。

併し、山田君の音樂が「南蠻寺門前」を戯曲的に、さうして可なり寫實的に考へたといふ事は決し

て誤ではない。若し山田君の音樂の効果を十分舞臺の上に漲らす事が出來たら、寧ろこの戯曲に不足な戯曲的緊張と寫實的興味とを補ふ事が出來て、却つて渾然たる「演劇」を見る事が出來たかも知れないのである。併しながら俳優の技藝が、主として「寫實」に基調を置いてゐた爲に、山田君は自分の音樂を、出來るだけ弱く、出來るだけ靜に演奏しなければならなかつた。それが爲に、山田君の苦心の大部分は効果なしに過ぎて了つた。さうして、最もピアノになるべき幕切れの音樂が、却つて最もフォルテに聞かれたといふやうな錯誤を見るやうになつたのである。

「南蠻寺門前」は飽くまでも作者の趣味に執した樣式的戯曲である。この戯曲の臺詞に「時代」の混亂を云ふ者は少くともこの作を書いた當時の作者の、若々しい頭の中に混雜してゐた多色的な趣味に同感するだけの經驗を持たない者である。この戯曲に「寫實」を探る者も、この戯曲に「問題」を求める者も、前者と等しくこの作者の眞個の友達ではない。長順とその他の學僧が出てから、舞臺は著しく問題劇的の色彩を帶びて來るが、それでも尙作者は灰色の學僧等の群の前に白顏の所化長順と美妓白萩を點綴して、飽くまで看客の「目」に樣式的の畫面を滲み込ませようとしてゐる。

紀州訛の巡禮姉妹も、鐘入りの囃子で花道を出るうかれ男と舞妓も、伊留滿喜三郎の「引きぬき」も、學僧等の祈りも、皆作者が傳來の歌舞伎で見馴れた樣式に對する憧憬の發露である。見物はこれらの場景毎に、或歌舞伎的幻影を見なければならないのである。然るに狂言座の優人は、この戯曲を

演ずるに、平素縕蓄する歌舞伎的の技藝を出來るだけ離れようとした爲に、この戯曲の樣式的部分に於ける作者の舞臺的容想は無殘にも踏み躙られて了つた。さうして、この戯曲の寫實的な部分——例へば菊枝と千代の對話から、常丸の紛失を經て、菊枝が千代を呼び返すに至るまで——に於いて、この座の優人達は著しい技藝の成功を贏ち得た。菊五郎君の長順も、三津五郎氏の乘圓も、翫助氏の老いたる男も、皆寫實的といふ意味、問題劇的といふ意味からのみ、私はその苦心を味はふ事が出來た。

中澤弘光氏の背景には、十分氏獨特の筆意が見えてゐて面白かつたが Bühnenbeleuchtung に設備が足りない爲に、豐富な色調のシムフオニを十分味ふ事が出來なかつたのは、返す返すも殘念だつた。氏の背景は可なり模樣化されてゐたが、まだまだ「剪除すべき寫實」の餘地があつたやうに思ふ。綸畫的の背景を作るべき童子の群、行人の群、學僧の群などには、レジイが全く缺けてゐた。これはレジツスウルを持たない狂言座にとつて已むを得ない事であらう。

(三)

「俳諧亭句樂の死」は、現存の落語家達をモデルにしたアトモスフイアの戯曲である。作者は或狂落語家の死の前後を、その狂落語家の心事を最もよく解する盲目の落語家の周圍の情景で書き現さうとした。そこには狂句樂の死が告げられるといふ事の外、何等の戯曲的發展はない。しかも作者はその圓熟した戯曲的技術を巧に利用して、この氣分劇としては、比較的長い戯曲を、初めから終まで少しの

「弛み」もなしに持ち續けてゐる。勿論この戲曲の基調は狂落語家に對する作者の愛著でなければならない。そしてその愛著は、盲目の小しんを通して、樂天的な駑馬を通して、この社會とは全く別な世界から來た青年新太郎を通して、三種三樣に現れてゐる。

この戲曲が近頃日本に生れ始めた氣分劇中の逸品であるやうに、狂言座のこの戲曲の演出も、二三年前から諸種の新劇團で演ぜられて來たこの種の演劇中の珍寶であると言はなければならぬ。寫實を技藝の第一義として考へてゐるらしい狂言座が、この寫實的な戲曲で功を成したのは、理の當然であるとは言ふものの、現存の人物をモデルにしたこの戲曲を、その現存の人物を離れて鑑賞させたのは全く狂言座の「技藝」の力故であると言はなければならぬ。

私は何よりも先づ三津五郎君の扮した盲目の落語家小しんに讃辭を呈するものである。彼は多くを語らずに、しかも多くを語つてゐた。彼はなんにもせずに、しかも多くの事をしてゐた。ちまちまと小さく坐つて、少しも體を動かさずに、自分の前ばかりぢつと見つめてゐた彼の姿は、三津五郎が生れてから今までに扮した如何なる芝居の如何なる役にも傑れてゐよう。狂句樂に對する寂しい愛著にも、人生に對する俳味を帶びた薄暗い一面觀にも、彼は殆ど作者が瞑想した通りを表現し得てゐたらしく思はれた。

菊五郎君の駑馬にも精巧な寫生が窺はれたが、句樂の死の知らせのある前の幾十分を、陽氣に陽氣

にと高めて行く人物としては、バイプレエに準備の不足があつた。菊三郎君の柳橋と、樂之助君のおたつと伊三郎君の新太郎とは、臺本に血と肉とを加へる術を知らなかつた。戯曲に於いては一見不用に見える人物をも舞臺に於いては必要に見せるのが、舞臺監督なり俳優なりの藝術ではあるまいか。芙雀君の句樂の妹おとしは、句樂の死を告げに來るだけの役であるが、科白共に殆ど完全に近かつた。

私は筆に任せて雜然と思ふ儘を書いた。作者の努力に對し、演者の努力に對して私は甚しく禮を缺いたかも知れぬ。併しながら、今度の狂言が前囘のそれに比して、遙に私を喜ばせ且敎へた事は事實である「南蠻寺門前」の如き戯曲を上場したといふ事だけでも、今度の狂言座には立派な意義がある。私は狂言座に感謝の意を表すると共に、作者兩君の健康を祝して茲に筆を擱く。

『髑髏尼』に就いての對話

（大正六年二月――市村座所演）

a　或舞臺監督
b　或戯曲家

b　市村座の「髑髏尼」を見ましたか。
a　ええ、見ました。
b　如何でした。
a　さあ。
b　「さあ」といふのは躊躇か疑惧かを現す詞ですが、一體どうだつたのです。面白かつたのですか、詰まらなかつたのですか。
a　さあ。面白いとも思ひました。また詰まらないとも思ひました。
b　どこが面白いと思つたのです。

a　脚本が面白いと思ひました。

b　へえ。脚本が。でも、世間　は脚本に缺點があるやうに言つてゐますぜ。

a　それが大違ひです。私は役者よりも背景よりも、脚本が一番優れてゐるやうに思ひました。

b　へえ。さうですかねえ。僕は餘り傑作だとは思ひませんが。

a　勿論、同じ作者の書いた「甕の女」や「白い鳥」から見れば、規模の大きな割に力はありません。しかも、私はこの作を非常に變つた作だと思ひます。他の人には迚も書けない作だと思ひます。吉井君といふ人は他の作家に決して見る事の出來ない「或特殊な物」を持つてゐますねえ。

b　あなたの仰しやる事は大層ぼんやりしてゐますが、さういふお説なら僕も反對はしません。僕は吉井君のものは、寧ろ初期のものが好きです。初めは餘り抒情詩が多くて戯曲的なところの少いのを慊らなく思ひましたが、あの人のものには、やつぱり、あの「何處から來たんだい。そして、何處へ行くんだい。」といつた調子がなければ駄目だといふ事がこの頃になつて分かりました。「何樂の死」の前後に、實演を狙つて書いたらしい脚本が大分出來ましたが、ああいふのは、やつぱり、あの人の本領ではありません。左團次や八百藏のやつた「燈籠物語」も、河合がやらうとした「樽屋おせん」も、僕はあまり感心しませんでした。それに、僕はあの人の現實的な脚本——例へば「葡萄棚」のやうなもの——にも餘り傾倒する事が出來ません。吉井君は飽くまで幻の作者です。影の

作者です。ファンタジイの作者です。決して、思想と思想が衝突したり、意志と意志とが戰つたり、性と性とが嚙み合つたりする現實の社會の作者ではありません。

a　そんなら、今度の「髑髏尼」なども氣に入る筈ですがなあ。この作が博文館の演藝倶樂部へ始めて出たのは、もう隨分前の事です。この作は丁度吉井君の作の初期を締め括るものだと言つても好いかと思ひます。この作が出るまでに、吉井君はこれ程の規模の大きいものを書かなかつたやうに思ひます。

b　それはさうでせう。併し、その締め括りが僕には巧くついてゐないやうに思はれるのです。如何にも始めて大きな物を書いたといふ手の廻りかねた跡が見えてゐます。僕達は唯連續的に色々なシインを見せられるだけで、シインとシインとの間に一向有機的な連結を見る事が出來ないやうに思ひます。一般の劇評家が、場面場面がばらばらで、一貫した或物を見る事が出來ないと言つてゐるのも尤だと思ひます。

a　それは、この戯曲に脚色とか組立とかを見ようとしてゐるからではありますまいか。この種の戯曲には脚色も組立もありません。極端に言へば筋も話もないのです。唯、Le Massacre des Innocents の詩があるだけです。小髑髏の詩があるだけです。呪ひの甕の詩があるだけです。醜い男の執着の詩があるだけです。そしてその全體を貫くものは寺を燒いた者の一家が受くる恐ろしい佛罰を歌ふ

聲です。

b　僕はどうもさういふ風には感じられませんでした。序幕で胸を刺された壽王丸が、次ぎの幕で髑髏になつてゐるといふ事の外、前の幕と後の幕との關係を見る事が出來ませんでした。序幕は誠に結構な幕で、捨てるのは惜しいと思ひますが、寧ろあれを割愛して、後の尼寺だけを一幕物にして見た方が、纏まつた感じが得られさうに思ひます。鴉男や僧印西が後の幕へ出て來ない限り、前の幕の事件は髑髏尼の詞でも分かるやうにする事が出來ると思ひますから。

a　一寸待つて下さい。あなたは「髑髏尼」の脚本を今度の舞臺だけで論じてをられるやうですね。それは、作者にとつて少し氣の毒です。今手元に古い演藝倶樂部がないので、はつきりした事は言へませんが、何でも元の本では、萬里小路の幕と尼寺の幕との間に庵室の幕があつて、そこで新中納言の局が髮をおろす一段が見せてあつたと思ひます。今度の舞臺ではそれがすつかり拔かれたので、前の幕と後の幕との間に一年程の距離が出來て了つたのです。しかも前の幕が非常に短くて、後の幕が三度も場面を變へるので、少し前後の權衡が取れなくなつた點もあるのです。序幕が單なるPrologue のやうに見えるのも、それだからです。僧の印西だつて、後の幕の最後の幕切れにもう一度出る事になつてゐるのです。それは、今度平和出版社から單行で出た改訂脚本を見ても、さうなつてゐます。序幕の終で「哀れな人の世の恐ろしい出來事を、慈愛の眼で見ると致さう。」と言つ

た僧が、後の幕の終を「わしは到頭人の世の悲しい出來事の終まで見てしまつた」と結ぶので、始めてこの芝居に括りがつくのです。それを、なぜか今度は最後の幕切れに出さないのです。

b　成程、さう伺つて見ると、大分分かつて來た所があります。實は僕は脚本を見ないで、唯舞臺を見ただけで自分の考へを述べてゐたのです。

a　あなたは作家だから、まあそれで好いが、劇評家が元の脚本を調べもしないで、みんな「見た儘」評をしてゐるのは、少し酷いかと思ひますね。

b　ほんとにさうです。古い狂言でさへ原作がどうのかうのと言つてるのに、新しい脚本を唯見ただけで評するのは殘酷です。併しそれにしても、僧を最後の幕切れへ出さないのは酷うございますね。どういふ訣なのでせう。

a　多分劫彌で幕を切る事は出來ないといふやうな、古い芝居道の好からぬ仕來りからでも來てゐる事でせう。梅幸にも似合はぬ事です。菊五郎にも似合はぬ事です。

b　さう言へば、こなひだの歌舞伎座の「出陣」にもそんな事がありました。全體あの芝居は日蓮の題目で最後の幕を切るやうに出來てゐたらしいのですが、それでは仁左衛門の芝居になつて了つて、歌右衛門の芝居にならないといふ理由から、渚が砂山で躓くのを木の頭にしたのだと言ひます。

a　困つたものですねえ。苟も新脚本を演じようといふ程の役者が、そんな古い虚榮的な仕來りを主張するといふ法はありません。そこへ行くと、左團次といふ役者は實に豪いと思ひますね。あの人は脚本の一字一句をも直さうとはしません。そんな事をするのは、役者の領分外だと思つてゐるのですね。役者の越權だと思つてゐるのですね。

b　さう言へば、僕はこの「髑髏尼」を左團次と歌右衞門で一度見たいものだと思ひますね。尼の獨白は例の單調になるかも知れませんが、氣品に於いてはずつと梅幸を凌駕するでせう。左團次の鐘樓守は、見ないでも好いに極まつてゐます。

a　では、あなたは今度の菊五郎や梅幸を拙いと思ふのですか。

b　拙いとは思ひません。大いに巧いと思ひます。併し吉井君のこの作を演ずる爲方としては、全然演じ方が間違つてゐると思ひます。

a　と言ひますと。

b　何でも「芝居」さへしなければ好いと思つてるのが第一の誤です。唯「素」でやれば好いと思つてるのが間違ひです。「芝居」をすべき場合には隨分「芝居」をしても好いのに　寧ろ「芝居」をしなければならないのに　出來るだけ何かしないやうにしないやうにとしてゐるのが間違ひです。この芝居は決して現實的な芝居ではないのですから、決して寫實的にやる必要はないのです。

飽くまでもファンタスチックな芝居なのですから、役者の演技も飽くまでもファンタスチックであつて欲しいと思ひます。

a　併し、七兵衛が尼を追ひ廻すあたりの運動は中々器用ぢやありませんか。

b　さ。その器用がいけないのです。器用がファンタジイを壞すのです。もつと亂暴にありたいのです。もつと猛烈にありたいのです。形や運動が目に留まらない程烈しい執著の渦卷がありたいのです。

a　でも、水鏡を見る所などは、中々工夫があつたやうです。

b　その工夫が唯「芝居」をしまい「芝居」をしまいとするだけの工夫だから詰りません。あすこなども、鏡を見るまでに、もつとも烈しい好奇心があつて好いと思ひます。そして、鏡を見てからは、もつともつと烈しい驚きやうがあつて好いと思ひます。

a　亡靈はどうです。

b　あれも緞か何かの中へ出して、もつと夢幻的に動かす方が好いと思ひます。あれでは地獄で苦しんでゐる人には見えません。一體、僕は舞臺をのそのそ歩く西洋式の亡靈が大嫌ひですが、あれではハムレツトのお父さんも同じ事です。凄みも恐ろしさも何もありません。音羽家一家があんな拙い亡靈を見せては、先祖へ濟まないだらうと思ひます。

a　勘彌の僧はどうです。

b　あれも、無暗と「素」でいけません。あゝいふ物の言ひ方では、まるで詞の figurative sense といふものがこつちの頭へ這入つて參りません。大事な役をひどく詰らないものにして了ひました。

a　鴉男は。

b　あれだけは絶品です。今度の芝居の獲物はあれ一つだと言つても好い程の出來です。勿論、役者の持味もあるのでせうけれども、それが如何にもあの役によく當て嵌まつてゐるぢやありませんか。

a　そこで、肝腎の梅幸はどうなのです。

b　非常に期待してゐただけ、失望も大きうございました。序幕で壽王丸の血を追つて這入る所も熱情が足りません。尼になつてからの呪ひも、まるで凄みが足りません。蔭で七兵衞に殺される時の叫び聲も、もつと鋭く、もつと烈しく、そしてもつとはつきり聞えなければなりません。非常に大事な叫び聲が、あれでは何の事か分からないで了ひました。あすこは、別に人を頼んでも、見物の腸を突き通すやうな叫び聲を聞かせなければなりません。

a　あなたの仰しやるやうだと、役者はみんな駄目なんですね。

b　まあ、さうです。僕は今度の芝居では背景や衣裳が一番好いと思ひました。

a　世間では專らさういふ評判ですね。併し、僕は大に異說があります。

b　あの統一した美しい背景がどうしていけないのです。

a　成程。統一はしてゐます。構圖も整つてゐます。色彩の配合にも難はありません。併し、戲曲の情調をまるで考へてゐない背景です。

b　それはどういふ意味ですか。

a　例へば序幕です。あすこでは一體何が行はれると思ふのです。むごたらしい「嬰兒虐殺」ぢやありませんか。あの一場を貫く情調は腥い「血汐」です。恐ろしい「戰の呪ひ」です「殺される」といふ詞、「血だらけ」といふ詞が、どんなに多くあの一場で繰り返されるでせう。然るに、あの冷やかな、落ちついた、沈まり返つた、色の淡い山や家や木はどうでせう。若し、私が舞臺監督だつたら、眞赤な夕日の光を利用して、レオン・バクスト式に山をも家をも木をも、强烈な、不安な、呪ふやうな赤で染めさせて了ひます。そして、山にも家にも木にも、「血汐」を流させます。「戰の呪ひ」を叫ばせます。芝居の背景は舞臺を唯美しい繪にする事ではありません。芝居の背景は人間の行爲を中心にして生きなければならないのです。凡そ舞臺にあるものは、一木一石と雖も、人間の心と同じ歌を唄はなければならないのです。芝居は繪ではありません。繪卷物でもありません。芝居は「人間」です。「人間の行爲」です。

b　成程。さう聞いて見れば、さうですね。すると、尼寺の方もあれではいけないのですか。

a　勿論、尼寺も、あの「呪詛」と「苦患」と「執念」とに滿ちた場面ですから、色彩は强烈でなければなりません。併し、この場は最後の數分を除くの外は可なり「過去」の閑寂に支配されてゐます。それ故、若し私が舞臺を作るとすれば、先づ柱の色をもつと古びた色の薄いものにします。或は寧ろ灰色にしても好いと思ひます。そして强烈な不安な非現實的な色彩を、第一場と第二場とでは、夕日の光線（スポツトライト）に、第三場では月の光（同じくスポツトライト）に求めようと思ひます。卽ち、序幕とは反對に色の薄い落ちついた古びた舞臺を作つて、それを光線一つで不安にもし强烈にもし非現實にもするのです。上から散つて來る銀杏の葉なども殆ど白に近い色にして置いて、第一場ではそれを夕日の光線で「執念」を思はせるやうに赤く染め、第三場ではそれを月の光で「死」を思はせるやうに靑く染めた、と思ひます。

b　さういふ風に背景が變つて來ると、衣裳の色も變つて來るのでせうね。

a　勿論さうです。序幕ではもつと色の濃い、そして色の配合の不安な着物をみんなに着せます。反對に、尼寺ではずつと色を薄くして出來るなら、尼の着物などはみんな薄い灰色にして了ひます。

b　故實や時代風俗などには構はないんでせうね。

a　勿論ですとも。この脚本が何處に故實を求めてゐるでせう。何處に時代風俗を要求してゐるでせ

う。一體、今度の芝居の失敗は、役者も背景意匠家も、一向現實的でない芝居をまるで寫實的に取扱つた事から起つて來てゐるのです。いくら同じ作者のものでも、「句樂の死」をやつたのと同じ心持で「髑髏尼」をやられては堪りません。

b　僕は今度の「髑髏尼」の成績を背景、脚本、役者といふ順だと思つてゐましたが、して見ると、あなたのお考へは大分違つてゐるのですね。

a　私は脚本、役者、背景といふ順だと思つてゐます。

b　まあ、もう一遍見て、一つよく考へて見ませう。

a　私もさうしませう。

b　芝居は中々分からないものですねえ。

a　ほんとに中々分からないものです。

b　では、左樣なら。

a　左樣なら。

「陰影」を見て

（大正九年二月――公園劇場）

私は「かたばみ」といふ雜誌で、先づこの脚本を讀んだ。そして、遠慮のないところ、直ぐから思つた。こんな骨ばかりの脚本が果して芝居になるだらうかと。

是非この芝居を見るやうに勸めに來た人が言つた。この脚本の作者花澤彦太郎君は始めて脚本を書いたのだと。

成程、如何にも始めて書いたらしい脚本である。しかも、好い意味での、始めて書いたらしい脚本である。少しも今までの舞臺といふものに煩はされてゐない、少しも見物の前受などを考へてゐない。實に純な、思ふ儘を思ふ儘に書いたらしい脚本である。

如何にも骨ばかりで身がないとは思つたが、その純なところは可なり氣に入つた。讀んでゐると、舞臺幻影も局部局部では可なり面白く湧いて來た。それにもう一つ愉快だつたことは、この脚本が時代を德川末期にとりながら、その精神に於いても、その詞に於いても全く現代劇である事であつた。

作者は人物の頭に髷を要求してゐるが、若しそれを廢して、總ての人物を今日の風俗に變へても、この脚本は殆ど少しの修正をも要しないのである。私はその率直さ大膽さを愉快に思つたのである。

併し、私はまだ不安心だつた。複雜過ぎる程複雜な人物關係が、たつた一人の人物の口を通して、唯一度に暴露せられるのである。そして、それから悲劇が湧いて來るのである。一幕物の Exposition としては已むを得ないかも知れないが、縱しそれにしても可なりに幼稚な Exposition である。かういふ人物關係の暴露が、果して卽座に徹底するであらうか。私は先づこの重大な一事に甚しい不安の念を抱いた。

主人公の近江屋源二郎は今まで自分が母だと思つてゐた人の子ではないのである。入婿であつた亡父が女中に手をつけて作つた子であつたのである。しかも、その女中は乳母として子供の時から源二郎に仕へてゐるのであつた。もつと驚くべき事は、今まで源二郎が自分の本當の妹だと思つてゐたお妙が、自分の母と番頭佐吉との間に出來た不義の子であつた事である。亡父が佐吉と同僚であつた事も源二郎は知らなかつた。自分の母と佐吉とが相愛の仲であつたのを亡父が無理無體に二人の仲を裂いて女を自分のものにした事實をも、源二郎は、まるで知らなかつた。

源二郎は殆ど「無知」その者である。理想的な「無知」である。かうした「無知」が果して人の世に存在し得ようか。これも、脚本を讀んだ時私の理性が肯じないところであつた。

さうした「無知」が、乳母の兄である醫者の長い話だけで、突然、一時に、目を覺まされるのである。若し果してさういふ事があり得るとすれば、主人公の狂暴になるのも無理はない。しかも、主人公は父の放埒の結果を受けて殆ど回復の望みのない病に苦しんでゐるのである。

悲劇は殆ど偶然に起る。番頭の佐吉が主人公を田舍へ轉地させようとして、一本の道中差を持つて來る。それが亡父の形見だと聞いて、源二郎は物狂ほしく刀に見惚れる。佐吉の親切で言つた一言が肝に障つて、偶とその方を振り向く拍子に、業物の刃が妹の肩に觸れる。佐吉が源二郎の手から刀を奪ひとらうとして、源二郎に致命傷を與へる。佐吉は驚いて、自殺する。この陰慘に始まつて陰慘に終る一幕物は、僅に美しい妹の傷の輕微であつたといふ事に一縷の光明を認めさせて、幕を閉ぢるのである。

私は思はず作の梗概を書いてしまつた。併し、これで私の不安に思ふ點は一層明かになつたらうと思ふ。要するに、先づ不自然らしく（決して不自然だと斷言はしない）感ぜられたのは、源二郎の餘りに無知な事である。これに次いで不自然らしく（これも不自然だとは斷言しない）感ぜられたのは、醫者の唐突な（作者は勿論その理由を斷つてゐるが）事實暴露である。若しこの二つさへ許されれば、それから先には少しの不自然もなかつた。私は唯この二つに、大きな疑問の印を置いた。

さて實演を公園劇場の舞臺に見た。そして驚いた。なぜ驚いたか。總てが少しも不自然に感ぜられ

なかつたからである。時間にして五十三分ほどの可なりに長い芝居が、殆ど芝居とは思はれぬほど初めから終まで自然に見られ、自然に聞かれ、自然に感ぜられたからである。

勿論それは役者の力であつた。出場する役者總ての細心な表現の力であつた。中でも、私は又五郎君の源二郎を賞したい。嗄れた力のない聲で、妹の名を呼びながら、靑白く病みほゝけて出て來る、その第一印象が私の心を捕へてしまつた。佐吉に對する病的な疑惑と敵意。それも少しの弛みなしに詞を通して、沈默を通して、一貫した表現を見せてくれた。醫者の物語で一つ一つ望みを失つて行く心苦しさも、極めて眞實に現れた。最後の絶望――それから來る狂暴的な反抗――夢幻的な失心――さうした心の推移も、少しの間隙もなしに、極めて細心に表現された。佐吉に肩を斬られてから、その傷には氣がつかずに、次第に身體の自由を失つて行くところなどにも、一方ならぬ苦心が讀まれた。咳の爲かたなどにも一つ一つ研究が見えた。殊に私が感心したのは、醫者に脈を取られると、直ぐに一つする神經的な咳であつた。

私は實際自分を恥ぢた。又五郎君が去年から今年へかけて頻に新作物へ手をつけてゐる事には、勿論多少の注意を拂つてゐたが、まさか「公園の客」の前で、これ程眞實な細心な研究に富んだ技藝を見せてゐようとは夢にも思ひ知らなかつた。私は實際自分の「無知」を恥ぢた。

他の役者も一人として不眞面目なのはなかつた。一人として「前受け」などを狙つてゐる人はなか

つた。市十郎君の佐吉が、この至難な役を、飽くまでも大切に扱つてゐる態度にも感服した。吉三郎君の乳母も魂まで涙で泣濡れてゐるやうに見えた。桔十郎君の前者宗庵の已むに已まれぬ過去の暴露も、意外に、はつきり傳へられた。紫若君のお妙の可憐に美しく、しかも十分に悲劇中の人物になつてゐたのも感服した。

ほんとに、何から何まで好かつた。舞臺を黒い布で小さく仕切つた道具の設備にも細心な注意が拂はれてゐた。光線の使ひ方にも少しの難がなかつた。

芝居が濟んでから、私はもう一度脚本の事を考へて見た。私が感じた脚本としての二つの不自然は依然不自然として私の心の內に殘つてゐた。併し、今見た芝居は飽くまでも自然なものとして私の心に深刻な印象を殘してゐる。

この矛盾を、私はどう解決して好いか分からなかつた。

暫くして、私はやつとかういふ解決を得た。「作者は始めて書いたのだが、役者は始めて芝居をするのではない。作が若し零であつても、訓練された役者の技藝がこれに加はれば、その結果は必ず何者かである。況や、この作は決して零ではない。それ故、これに役者の技藝が加へられた舞臺その者は、可なりに價値の高いものになる道理である」と。

勿論、この解決はあまりに見易い論理であらう。併し、私達は屢それを忘れる。そして、脚本を唯

脚本として輕蔑する傾きを持つてゐる。

それは確に惡い事だ。殊に、現今の日本の劇壇のやうな、新作に乏しい處では、一層惡いことだ。

私達は決して脚本を唯脚本として輕蔑してはならない。どんなに優れた脚本でも、舞臺に乘つたのを見た後でなければ、決してほんとに賞讃が出來ないのと同じやうに、どんな幼稚な脚本でも、舞臺に乘つたのを見た後でなければ、決してうつかり輕蔑は出來ない。

私は「陰影」を見て、まだ自分にはまるで芝居といふものが分かつてゐないのだと感じた そして、それを深く心に恥ぢた。

私はまだまだ勉強しなければならない。（大正九、二、二二）

『傀儡船』を見て

（大正八年十一月――明治座）

「勝長壽院の門前」に誰の胤とも分からぬ女の子が捨てられた。それが拾はれて、美しく育てられて、頼朝の妻政子の侍女にせられた。娘の名を小周防と呼ばれた。

小周防が十四歳になつた時頼朝はこれに想を懸けてその局へ忍んで入らうとした。その時宿直してゐた畠山六郎重保が、それを見つけて誰何した。併し頼朝は答へなかつた。答へなかつた爲に重保に斬られた。そして重保の所爲を Justify して死んだ。

頼朝が最後の息を引く時、その枕邊に侍した者は政子と北條泰時と畠山重保とであつた。それ故頼朝の死因を知つた者はこの三人のみであつた。三人は源家の名の爲に、主人のこの恥辱な死因を秘密に葬らうと決心した。

戯曲は頼朝三回忌供養の日に始まる。重保は臣として主人を殺した事を、今も尚悔いてゐる。彼は心憶して法會にも連ならず、法華堂の門外で、供養の鐘鼓に腸を掻き捲られてゐる。通り掛かつた小

周防が三年越しの戀ごころを表白しても、重保は亡き主人に義を立てて、この戀現世にも後世にも成らずと、つれなく走り去つてしまふ。

丁度その頃、三年に一度來るといふ傀儡の船が鎌倉に著いた。傀儡は王代の頃渡來した或人種の末で、男は錢占放下、女は春を生業に、津々浦々をさまよひながら、滅びた國の再興を企ててゐるのである。船の長を小三日姫と言ふ。三十路を過ぎた美しい女性である。

小周防はその夜計らず、小三日に會つて、それが自分の實の母である事を知る。漂泊の母の慈愛は、せめて、娘を國家ある國土に生ひ立たせようと、絕ち難き愛著の絆を絕つて捨てたのであつた。併し、その娘はこの國の道義に縛られて、唯一筋にと思ひ詰めた淸い淸い戀をさへ諦めなければならぬ境遇にゐた。それを知つた母はおのれの願の全く裏切られたのを悲しみ悔む。

小周防が母に前將軍の死因を物語る時、小蔭にそれを立聽く侍があつた。侍は將軍家の臣中野五郎であつた。彼は有無を言はさず小周防を引つ立てた。

同じ晚、今の將軍賴家は明月に對して、亡き父賴朝の追懷に耽つてゐた。賴家はその當時から父の死因に深い疑惑を抱いてゐる。そして、父の瀕死に侍した三人からいつか眞實を探り知らずには置くまいと決心してゐる。恰もそこへ家臣中野五郎が出仕して、今日の供養に畠山重保が人の見る目も怪しきばかり動顚した由を物語る。賴家はそれを聞いて、父の死の必ず非業なるべきを直覺して、逆者の名

を彼か是かと數へる。五郎は更にその夜濱邊で立ち聽いた小三日と小周防との對話の斷片を報告する。頼家は愈疑惑の雲を濃くする。恰もそこへ畠山重保が伺候して、出家の望みを述べる。頼家がその理由を問ひ訊しても、重保は答へない。やがて、政子が來る。泰時が來る。頼家はこの三人を責めて、如何やうにしても父の死因を知らうとするが、いづれも口を堅く閉ぢて實を吐かない。若い將軍は氣を苛つて躊躇する中野五郎に强ひて小周防を呼び出させ、これから事實を訊き知らうとするが、これも亦戀人の爲に口を緘んで答へない。それでは小三日を召し出すぞと嚇されて、危く小周防が實を吐かうとする。途端に政子の鋭い目が或命令を重保に下した。重保は小周防を一刀の下に斬り下げた。頼家は終に父の死因を知る事が出來なかつた。

最後の幕は傀儡の船が再び日本の國土を離れる日である。小三日は娘を斬つた畠山重保に深い怨をかけながら、鎌倉府外に庵室を作つて、そこに娘の木像を祭りかしづいてゐる。重保が狩の歸りに乘馬でそこを通り掛かると、俄に雷が鳴りはためく。そこへ北條泰時が來て、領地爭ひに將軍頼家自らの裁斷を怒つた奥州羽黒山の別當定海が謀反を企てた事を告げる。そして、それが征討軍の總大將を重保が承る事になつたと報告する。重保は始めて死所を得たりと喜んで勇み立たうとする。再び雷が鳴り轟いて馬の行步を妨げる。家臣が祟りは庵室の中の木像にあると言ふので、重保はそれを引き出させて、一刀兩斷する。雷鳴が忽ち止むと、庵室の薄暗がりから小三日が出て來て、散々に重保を怨

み、重保の命を取らうとする。木像は果して小周防の記念であつたのである。

重保は女の小周防が母である事を知つて、その前に跪いた。そして、この國の苦しい道義が終にかういふ悲しい終局を齎したのだ。自分は小周防の後を追うて戰場へ討死をしに行くのだと眞心こめて言ふので、小三日も「娘を捨てたのは母の罪であつた」と諦める。重保が去る。小三日は木像の破片を堅く抱き締めながら、船出の用意を聲高に命ずる。

これが今度明治座で初演された眞山青果氏作「傀儡船」の梗概である。

筆者はこの劇を近頃になく面白く見た。若い俳優達の技藝にも悉く力が籠つてゐて、少しの弛みをも感じなかつた。併し、筆者の理性はこの初見の劇から、幾多の背理と矛盾を見出だして、同時に甚しい不滿足を覺えた。

筆者は先づ賴朝の死因に同情する事が出來なかつた。この悲劇の出發點をなしてゐるとも言ふべき賴朝の死因に同情する事が出來なかつた。たとひそれが傳說にあらうとなからうと、そんな事は構はない。征夷大將軍ともあるべき人物が己を愛してもをらぬ一少女の許に忍び込まうとして、宿直の武士に誰何せられ、それに答へる事が出來なかつた爲に殺されたといふ事實は、寧ろ吾等の失笑を禁じ得させずとも、決して吾等に悲壯の感を起させはしない。斯かる最後は吾等凡下の者に Probable な

最後であつて、決して天下に覇をなす程の英雄のではない。少くとも豪傑の死として餘りに非戯曲的である。憚りなく言へば、筆者は斯かる死を「滑稽」にさへ感ずる。如何に嚴肅な態度を執つても、憫むが精々である。決して泣く氣にはなれない。

作者はなぜ斯かる力のない非戯曲的な傳說を採用して、それをこの劇の出發點としたか、筆者は先づそれを疑ふ者である。

從つて、それが爲に懊惱する畠山重保も愚かしく思はれる——筆者は初め日本の武士として重保がなぜもつと早く死ななかつたかを疑つたが、更に思を潛めて見たら、彼の生きてゐるのには幾多の Justification がある事が感ぜられて來た。筆者は唯彼の苦悶を愚かしく思ふのである。政子と泰時がこの死因を堅く祕さうとするのも、道理至極ではあるが、その死因が死因だけに憫笑する氣になつても、同感して涙を絞る氣にはなれない。

中に就いて最も同情の出來るのは新將軍賴家の心情であるが——それ故、彼の苦悶には些の莫迦らしさをも感じないが——これとても若し眞實を知つたら、力負けがして呆然自失した揚句世の中が厭になるだらうと思ふと、舞臺の上でも可なりに長い間の苦惱が唯氣の毒になるばかりである。作者は惠深くも、この劇の終るまでには、終に眞實を賴家の耳に入れないでくれた。筆者は賴家の爲にも自分の爲にもどんなにそれを感謝したらう。

併し、小三日小周防母子に關する悲劇は、初から終まで同感しつつ見る事が出來た。人間社會の律の間に置かれた自然兒が悲劇的の終局に會ふといふ趣向は亞米利加製の活動寫眞にまで用ひ古された筋であるが、千古不易の道理で、吾等は幾度それを變つた形で見せられても、多少の感動を覺えずにはゐまい。唯この場合では、母親の漂泊的賣春婦であるといふことが——寧ろ一定の場所に居を置いてゐる遊女であるといふよりも——甚しく同情を殺いでゐる。

勿論、筆者はこの老練な作者に向つて、作劇術を說かうなどとは思はない。併し、戯曲の構造から言つても、筆者はこの劇から幾多の會得し難い點を見出だした。

先づ、作者はこの戯曲に於いて、腹案にある何も彼もを悉く「舞臺の前」へさらけ出して了つた。作者は惜しげもなく財を散じた。作者は「舞臺の後」に何者をも隱して置かなかつた、貯へて置かなかつた。それ故「舞臺の前」は目眩しい程賑かであつたが、「舞臺の後」は死を思はせる程寂しかつた。「舞臺の前」は行爲の發展を妨げられる程動作の變化に富んでゐたが、「舞臺の後」は退場した人物が欠伸をしてゐはせぬかと疑はれる程行爲に貧しかつた。

例を取るまでもない。苦悶の餘り供養の席から逃れ出た重保が、法華堂の門前で小周防に突き當る——重保はその儘鐘鼓の響に耳を掩うて走り去つても、二人の戀の成り難きは會得出來るのである。

序幕の終は正しくここで切るべきである。然るに、一度行きかけた重保は又小戻りして、二人の戀は現世にも後世にも到底成り難きを諄々と小周防に說く。再び鐘鼓が聲高に鳴る。重保はもう一度苦悶の表情を新にしてその場を逃れ去るのである。

第二幕石壺の御所でも、新熊野羽黑兩山が領分爭ひの裁斷に、賴家の「苦悶」は中斷せられる。政子の登場は已むを得ぬとして、それが新田の四郞に富士の人穴を探險させた事の長たらしい抗議と訓戒であるのは、折角高まつて來た劇の主潮をどんなに無殘に斷ち切つて了ふか分からない。作者の腹案が初からその「中斷」を目的とした事は疑ふべき餘地がない。作者はこれに依つて、戲曲の進行に或は休息を與へ、或は變化を與へ、或は抑揚を與へようと企てたに相違ない。作者は寧ろそれを得意としてゐるかも知れない。併し、斯かる種類の「中斷」は戲曲に於いて斷じて嫌ふべきである。俳優は一度作りかけた表情を途中で止めて、やがて又新に作り直さなければならない。石壺の御所に於ける賴家の如きは、何度途中で休んで、何度又元の表情を取返さなければならないか分からない。これは俳優にとつても無益な難儀である。看客にとつても肯じ難い迷惑である。兩山の領分爭ひや仁田四郞の人穴探險は、斷じて「舞臺の後」へ隱して置くべきであつた。露出せずに暗示すべきであつた。それでも賴家といふ人物を彫り上げる上に、決して不都合はなかつたであらう。

馬上の重保が木像の祟で雷鳴に行步を妨げられる。そこへ泰時が來合せて羽黑山追討の御內書を渡

す。その間雷鳴が止んでゐて、泰時が去ると、又新しく雷が鳴りはためく。重保がもう一度新しく行歩に悩む——それも劇の　中斷」である。傀儡の男犬丸が比良島の婆に使嗾せられて、亡き娘に愛著を絶たぬ小三日を舟出の血祭にしようとする。重保が來かかるので、犬丸は一旦身を隱す。さうして、總ての事件が何も彼もすつかり形づいて了つてから　看客はもうこの青年の存在を忘れて了つた時分に——もう一度新しく出て來て小三日を刺さうとする。これも許し難い劇の興味の「中斷」である。

繰返して言ふが、作者が餘り多くを書き過ぎた。餘りに「舞臺の前」に generous であり過ぎた。作者はもつと「舞臺の前」に吝嗇で、もつと「舞臺の後」に豪奢であるべきだつた。戯曲には時間にも空間にも制限がある。作者は狹い部屋へ置き切れぬ程多くの道具を買込んで來た。道具はどれもこれも十分に手足を伸ばして主人の爲に働く人が出來なかつた。

俳優は誰も彼も懸命の努力を見せてゐた。主將左團次が留守の間にも、この一座がこれ程の誠實を持ち續けてゐるといふ事は、主將の爲にも一座の爲にも喜ぶべき限りである。

中でも猿之助の賴家はあの難役を人物に對する透徹した理解と技藝の上の歐羅巴風な工夫とで、初から終まで少しの澁滯もなしに演じ了せた。初の內は臺詞の聲調と抑揚とに多少の「嘘らしさ」を感

じて不快を感じたが、劇の進むに連れて、いつの間にかその「嘘らしさ」は脱ぎ捨てられて了つた。彼の洋行が決して無益でなかつた事は「隅田川」より寧ろこの頼家で確められた。

壽美藏の重保も日本の武士としては未だ嘗て見聞した事もないやうな愚かしく心弱い人物を、少くとも或程度までは眞の存在らしく見せたのは、一通りの苦心ではなかつたらうと思ふ。筆者は斯る役を振られた俳優に同情する者である。

松蔦の小周防にはおのれの素性を卑下する可憐な謙虚は見えたが、必ずあるべき筈の自然兒らしい情熱が缺けてゐた。我童の小三日にも同じものが缺けてゐた。その癖「芝居」はし過ぎる程してゐた。同じ人の扮した政子の方が、筆者には領かれた。

左升の比良島の婆には、作者が期待したらしい程の凄みが感ぜられなかつた。扮裝にも難がありさうである。三升の泰時に對しては、唯敬意を表して置く。

舞臺裝置は第二幕石壺の御所に最も苦心が讀まれた。猿之助の頼家が又この舞臺を隈なく利用してゐた。人物の位置としては、上段の間の下手奥に頼家が後向きに腰をかけ、ずつと離れて上手奥の壁の前に丈の揃はぬ小姓が三人、看客を眞面にして坐つてゐた間が一番面白かつた。この場でも序幕の法華堂門前でも、背景の山を極めて近くかいたのが氣に入つた。海岸は二つとも平凡だつたが、大詰の方は雷鳴で暗くなつてから、思ひの外海に深みが見えた。（大正八、一一、一四）

『髑髏舞』を見て

（大正十年八月――帝國劇場）

ヂュレルでもない。ヱルチでもない。
サン・サアンの「ダンス、マカアブル」でもない。
「胴に猫の皮が張つてあつて、糸が三本ある」樂器が鳴らす「つんつらつん」に合せて「淸親ポンチ」の「谷中の墓地」が踊るのである。
飽くまでも日本の骸骨踊である。
飽くまでも日本の落語家が幻に見るトオテンタンツである。
そこに詩としての「髑髏舞」の價値がある。

「魂を作る機械」の幻想ではない。
「たませえをこせえるきけえ」の感想である。

大磯の寄席の高座で、うす寝ぼけた浴衣の胸をはだけて、酒にほてつた顔を自分の息で吹きながら、海水浴の客を笑つて笑はせる毒舌家の幻想である。

そこに詩としての「髑髏舞」の價値がある。

かう云ふ詩は或人達にとつては零である。

或他の人他にとつては滿點以上であるやうに。

「髑髏舞」は Drama ではない。Play でもない。リリックである。ラプソヂである。

「幸福」「句樂の死」「鴎の死骸」などと共に、作者吉井勇の Lyrische Suite の中の一曲をなすものである。

音樂である。

新聞紙は「繰返しの多い」のを嘆いた。「往きつ戻りつ」に倦いたと書いた。

新聞紙は音樂を知らないのである。

音樂の Variation を味ふ力がないのである。

しかも、この音樂は決して突飛に近代的な「革命」を企ててはゐないのである。
一小節から一小節へと、漸層的に、常に高まりつつ、常に急ぎつつ進むのである。
初から熱してゐる句樂のテノルに對話的に引き摺られて行く典凌の冷やかなバス。知らず知らずに
二人が行き著く「髑髏舞」のヂユエツトの高調、この進路も殆ど單純な一直線である。
音樂としても可なりに古典的な、可なりに通俗的な構造を持つてゐるのである。

それが多數の人に理解せられなかつたのは、演奏の失敗であつたかも知れぬ。
句樂に扮した菊五郎の演出は、帝國劇場の大きさを忘れてゐた。
聲の低きに過ぎた事よ。
テムポの早きに過ぎた事よ。
アクセントの殆ど無視せられた事よ。
私はこの自然過ぎる程自然な演出を、決して輕蔑するものではない。
唯、菊五郎は餘り技藝に熱して帝國劇場のある事を忘れた。しかも、戸口戸口の明け放たれた夏の
帝國劇場のある事を。

或は舞臺裝置の失敗であつたかも知れない。
天井の見えぬまで高きに過ぎた事よ。
窓、戸口の廣きに過ぎた事よ。
監禁の感の殆ど無視せられた事よ。
聲は重く沈まずに、輕く浮いた。
詞は形を成さずに、埃のやうに散つた。
唯、輝かしい外光のみがはつきりと詩を朗誦した。

一體、この音樂は帝國劇場のやうな廣い樂堂で演奏せられるべきグランド、オオケストラではないのである。
句樂と典凌と都山と團十郎と大尉とのクインテツトに過ぎないのである。
演奏の失敗か。
樂堂の罪か。
それは，私にも疑問である。

この演奏が「指揮棒」なしに爲された事は、都山、團十郎、大尉の三つの樂器が何樂、典凌の二つの樂器を、如何なる意味からも全く助けてゐなかつた事で明である。

私の耳を通して、最も深く私の心にはひつて來たものは典凌だつた。典凌の幻想の火の移り方であつた。

それは激しい火ではなかつた。

靜かな柔かい火だつた。

併し、その火は一刻一刻に典凌の心を燒いて進んだ。

典凌は無頓著でゐればゐる程、その火の移り方がはつきり見られた。」

三津五郎は不思議な技藝の持主である。（大正十年八月一日見物）

田舍書生の芝居見物

（明治四十年）

（一）　喜劇『ゼ・アドミラブル・クライトン』を觀る

バンドマン喜劇一座が横濱で興行してゐると聞いたから、五月十八日の土曜日に出かけて見た。暗い長い坂を上がつて、山手の公會堂に著いたのは午後の八時、玄關の天井に電氣燈が二つ寂しく光つてる外、森閑として人の影もない。見廻すと暗闇に爐を圍んでゐる車屋の溜があるから、尋ねて見ると、八時半から客を入れて九時でなければ始まらぬといふ。

坂をおりて、薄暗い裏町をあてどもなくぶらついて、しまひに道が分からなくなつて、目と鼻との間を車に乘つて、又さつきの暗い長い坂の下に著いたのは正に八時四十分、急いで坂を駈上がつて見ると、公會堂の玄關前には數臺の馬車が立並んで、人の出入も賑かだ。

樣子は些とも分からぬが、思ひ切つて玄關をはひると、左手の壁に小さな口があいてゐて、切符を

賣つてゐる。五圓札を一枚出して「一人」といふと、默つて四圓釣をよこす。「これは二階でせう」と聞くと、「はい」と答へる。「二階は好い所がありますまい」といふと、「ええ、もう二階は一杯で後の方しかありません」それぢやあ下の安い方を」といふと二圓の切符をよこした。默つてゐると日本人には一番安い切符を出すことになつてゐると見える。自分は二圓の切符を買つたのが何だか非常に得意だつた。

帽子やステツキはどうするのかと思ふと、傍に机があつて、みんなそれへ唯置いて行くので、決して番號なぞはつけない。人の家へ遊びに來たやうで誠に心持が好い。とはいふものの間違へられたらと、びくびくもので帽子とステツキを成るべく分かり易い處へ置いて、さて中へはひらうとすると、大きな西洋人が一人立つてゐて切符を調べる。中へはひると日本人の案內者がゐて、ここまでが二圓ですと敎へてくれる。椅子の上に一つ一つ番附が載つてるので。その一つに腰を掛けようとすると、「番附の置いてある處は、エンゲエジドだからいけませんと言ふ。あなたの番號は、と僕の切符を見て、「ああ番號はないんですね。それぢや番附の置いてない椅子へお坐りなさい」と言ふ。番附の置いてない椅子に好い席はないけれども、外國へ來たのだと諦めて左の端つこの椅子に腰をかける。さつきの案內者が親切に番附を持つて來てくれる。あたりを見ると、眼色毛色の異つた人計りで、話をしてゐる事も何だか些つとも分からぬ。この調子では芝居は覺束ないわいと思つてゐると、二階でどんどん

どんと大勢が足踏をする、どなる、唄ふ、口笛を吹く。日本人かとも思つたがどうもさうではないら・しい。仰向いて見ると、やはり眼色毛色の異つたのが澤山二階から下を覗き込んでゐる。「大向の見物は柳盛座より惡いな」と思ふ。下の客が九分はひつた時分に、舞臺前の樂座で音樂が始まる、どんどんがあがあぶうぶうと隨分喧しい樂隊だ。立上つて覗いて見ると、日本人がやつてゐるやうだ。

餘り喧しいから番附を讀んで紛らさうとする。今日の外題はバアリ作「ゼ・アドミラブル・クライトン」四幕で、序幕はメイフエイアなるロオム伯爵邸の客間、二幕目が熱帶地方の或島、三幕目が二年後のその島、大詰が序幕と同じロオム伯爵邸の客間、役者は二十四人、その役々も明細に書いてはあるが、さてどういふ芝居だか見當がつかない。

音樂がやむ。見物席の電氣が消える。幕が上る。成程伯爵家の客間らしい處で、下男らしい背の高い頑丈な男と、その主人の息子らしい背の低い小男と、頻りに何だか話してゐる。見物が時々笑ふ。が、僕には分からぬ。癪に障るが爲方がない。やがて伯爵家の令孃とも見える人が三人はひつて來る。その内にいろんな男や女がはひつて來る。見ると、どうもみんな下等な人らしい。その下等な人達に伯爵とも見える半白の老人が珈琲を出したり、菓子を出したりする。やがて伯爵が演說を始めて、大に平民主義を說く。

ここで始めて分かつた。これは島村抱月さんが倫敦で見たといふあの喜劇に違ひない。その喜劇の

筋は一旦新小説へ出されて、猶「滯歐文談」に收めてある。その記憶を呼起すと、今まで分からなかつた役者の臺詞が、どうかかうか朧氣に分かつて來る――併し心細い事だ。あんな明晰な鮮な詞を使つてゐるのに今まで分からないとは。これで洋行がしたいも凄まじいわいと思ふ。

そこで、先づこの芝居の筋を書きたいが、自分の怪しげな耳で聞いたのよりはと、島村さんの記錄を拔書する。

「アドミラブル・クライトン」は啻に喜劇として佳作たるのみならず、昨一年の文壇劇壇にわたりて、ゼームスの小說「ゼ・ウヰングス・オブ・ダヴ」と共に最高評を得た創作物で、或る批評家の如きは、此れあるがために英國の喜劇趣味は世に誇るに足るとまでいふくらゐです。又中には此の作の根本思想は獨逸の某作家から得たものらしいなどいふものもあり、必ずしも獨逸の作家を待たず、直ちにルーソーの「自然に還れ」の思想に參したものだといふもあり、批評はまちまちです。

此の作の筋は、一伯爵の老人が人間平等といふ主義から、每月一度づつ、大勢の奉公人等を客にして、饗應する。娘等が之れを厭ひて不取扱ひをすれば、主人が叱責する、奉公人等が紳士淑女の交際場裡に伍する可笑味、卒直不作法と輕薄洒脫との不調和、不平等を組み合はせ、華やかな客室は殆ど一杯の男女が登場するに拘らず、凡ての仲が氣まづくなりて、白け行く樣を初幕に見せてゐます。是れを假りに平等主義の諷刺と見てよいでせう。右の如き調子であるから、之れを考へて成程・

と味はぬ以上、見物までが白けてしまつて、誠に淋しい、奇異な感に打たれます。此の國でも勿論大向うなどに受けるものでは無いのです。

さて右の中に主人公クライトンといふ偏屈強情な從者（バトラー）を點出し、彼れは伯爵の平等主義を嘲つて、伯爵は伯爵、從者は從者たるが、卽ち平等なりとの哲理を持し、其の從者たるに甘んじて、主人の客となるを肯ぜず、常に默々として其の職に從ふといふ所に、性格の發揮を勤めて居ます。

次ぎが無人島の場で、伯爵が一家のものと漫遊船を出し、南洋で難破して、此の島に漂著する、卽ち前の幕と天地が轉倒して、彼れに文明の人間を見せ、是れに文明以前の大自然の人間を見せるので、此所では食物を得るにも、器具を造るにも、貴女紳士は役に立たずクライトンが最上力を現はすので、おのづから一切彼れの指揮を仰がねばならぬ事となり、人々不平がるといふ淋しい可笑味です。（漂流人の遺物といふ心で、此の場に日本の縮緬の振袖の古びたのや、支那の靴など見せる）遂に人々は怒りて一旦クライトンと分離すれども、食物がクライトンの手中にあるので、餓の前には貴女も紳士も人間もなく、夜に入りて、クライトンの獨り煙草くゆらして焚火を守り居る背より、痩せたる犬のごとく、食物の煮える香ひを嗅ぎ嗅ぎ這ひ寄つて、憐みを乞ふ。文明を諷刺して痛快といはれるのはこの邊です。ここらも矢張り、淋しい、哀しい、そして人をして何事をか思は

しむる底の可笑味です。(總じて此の種のユーモアは、日本從來の作物には極めて乏しいのですが、可笑味と淋しい哀しさとの調合といふものは、之れを味ひ得るには幾らか修養がいる。心理學者によつては、諸多の感情の調合が卽ち美だといふものもあるくらゐで、趣味の低いだけ其の情の單調で激甚なものを喜ぶことになり、高尙になる程、複雜微妙な、從つて、ぬる風の身を取り卷く如き趣味を解して來る。此の關係はちやうど音樂で單調音に馴れた耳には、ハーモニカーが却つて騷々しく聞えるやうなものでせう。勿論微妙な論であるから下手に悲哀と可笑味とを結合すれば、相殺して零に戾る……)

さて次の幕が同じ島の住宅で一年餘りも經つた後になります。此の間に當然行はるべきものは、自然の優勝劣敗則で、クライトンは遂にみづから力めずして君主の地に据わり、昔の伯爵令孃などいふものは、皆其の臣下となり、ひたすら、其のみじめな中に滿足を求めんとしてゐる。殊に令孃等がクライトンの一顰一笑を喜憂にして、奉侍する樣の、是れまた悲しき可笑味を主とします。此の場に立つて初幕を回顧すれば、人生に對する無限の諷刺、滑稽哀傷が湧いて來るのです。而してクライトンは始めから終りまで、につことした事もなく、偏屈な、眞面目一邊の態度を續けて、從者と生まれては從者に甘んじ、君主となつては君主の權を行うて少しも怪しまないといふ性格になつてゐます、此の場でまた、クライトンは三人の令孃のうち、本國で某貴族に結婚約束をしてゐた姉

娘に結婚を申込み他の娘等は之れを羨む。今はたゞ人のよき老僕たる、娘の父伯爵が之れを聞いて出で來り娘出來したと泣き笑ひの體で、クライトンに娘を妻として呉れる名譽を謝し、遂に祝ひの心で、一同舞踏を始める。此所に至つてユーモアは其の頂上に達し、殊に父なる人がペーソスの中に強ひて造る笑謔の滑稽は、よくその意を見物に呑み込ませたやうです。此のクライマツクスに達した時、忽ち大砲の響きと共に、救護の軍艦が島に著く。世界は又もがんどう返しに元の文明に戻つて、クライトンが暫しの夢、作者と見物とが太古自然の夢は破れてしまふ。人々が狂氣の如く喜び叫んで船の方へ驅け行く跡に、寂然として立つてゐたクライトンは、船長などの來たると共に、今まで君主として纏つてゐた毛皮の上着を脱ぎすてて、直ちに默々石の如き以前の從者に還り、主人等に奉侍して船に乘り組む。

終りの幕は再び伯爵家の客室で、島での出來事は恥辱として堅く祕して漏さず、姉娘は再び元の貴族と結婚約束を遂げようとする。然るに漂流中の長き月日なれば如何なる事のありしかも知れずと、男の母が疑ひて、クライトンを呼びて事情を尋ねるので、人々はひやひやするといふ滑稽、されどクライトンは何事をも云はず、一家の人々を無疵のものにして、さて自分は是れまで長く誠の戀をもて己を慕へる召使の一女と結婚し、雜沓世界の眞中に居酒屋を開くべしとて、改めて暇を乞ひ、再び默々として去るといふ收場です。

から抜書をして了ふと、淺學の僕輩がこの作に就いてもう一言も加へる餘地はないと思ふから、それはやめにして、一番技藝の盲評と出かけよう。

とはいふものの臺詞の九分通りは（どうも僕は名譽心が強くていかん）分からなかつたのだから、藝評といつても臺詞廻しの評ではない。啞にも分かる科の評だ。

クライトンをやつてゐる役者は、クロオド・キングといふ人で、如何にもクライトンの人物を彷彿たらしめてゐた。客間では下男下女の御馳走にも自分は關らず、自分一人下男としての接待の勞を取つてゐる處から、主人に何か言はれて「サンク、ユウ、サア。」と吃りつついふ處から、伯爵の平民主義に反對して氣焰を吐くまで實によくしてゐた。

次に巧かつたのは、ツヰイニといふ下女に扮してゐたヘレン・グレンヰルといふ女優で、小柄な痩せて貧相なところが、如何にもよく役柄に適つてゐた。この下女を見てもクライトンを見ても、西洋の芝居は餘程柄を見て役を振るものであるといふ事に氣がついた。日本の役者は「柄」といふ事をいはれると、直ぐこれを「人身攻擊」だとして怒るやうだが、それは甚だ度胸の狹い話で、誰の體にでも缺點のない人はないと同時に特徵のない人はないので、その特徵を十分に發揮させて、その缺點を成るべく隱させようとするのが「柄論」を吐く劇評家の眞意であらうから、これは決して「人身攻擊」ではなく、却つて「人身辯護」であらうと思ふ。西洋の役者がその自分の柄をどこまでも發揮す

べく下等な柄のものは、どこまでも下等に、上等な柄のものは、どこまでも上等にと愉快さうに勤めてゐるのを見て、日本の役者の十人が十人、家康になりたがり百人が百人淸正になりたがるのを思ひ出して、嗚呼未だし未だしと頻りに嘆じた。

ツヰイニは白い前掛をして、白い布の帽子を冠つた儘客間へはひつて來て、あたりの美々しさに壓倒されておどおどしてゐる風をよくしてゐた。お孃さん達に何か言はれると、右の膝をちよいちよい屈めてお辭儀をするところから、珈琲を出されて抱へるやうにこれを貰ひ、皿へ溢れた珈琲を皿から飮むところ、菓子を出されて慌てて三つ四つ膝の上へ取込んで終ふところ、お孃さんに何か聞かれて、口の利けない樣子、クライトンに構はず話せ話せと言はれて、下等な詞で早口にしやべるところなど、如何にもよくしてゐた。

御馳走になりに來る下男の內で、一人何といふのだか、明治座の日野屋の主人池田藤兵衛に實によく似てゐるのがあつた。これが何か言ふ時顏を前の方へ突出して、ぴよこぴよこする處まで、池田さんによく似てゐたのは不思議だ。この男はお辭儀をする時人差指で額を突くのが癖で、握手をするのに滅多矢鱈に手を振るので、相手の人が轉びさうになるのも面白い。伯爵の演說中、直ぐ伯爵の前へ何か低い臺を持つて行つて坐つて熱心に聞いてゐて、伯爵が平民を褒めると、大きなハンケチを振つて聲を揚げて喜んでは「しつ」と制される。伯爵が「余は諸君に或物を呈する」と言ふと、突然手を

伸ばしてテエブルの上のカステラを一つ掴む。すると、クライトンが皿を突出して怖い顏をして返せといふ科をする。日野屋は厭々カステラを返す。この二人の呼吸が實によく合つてゐた。

伯爵は演說最中或格言を引用しようとして、どうしてもその格言が思ひ出せない、閊えてしまつていくら考へても出て來ない。たうとう家來共に下手の部屋へ連れて行かれてしまふ處がよかつた。

三人の令孃は幕切がよかつた。さんざん女中をからかつた後で三人になり、二人は上手の寢椅子へ並んで橫になる。一番上の姉は下手の寢椅子に一人で橫になつて、聲を上げて雜誌を讀み始める。二人の妹は寢るのに喧しいから靜にしろといふ。姉は態と大きな聲で讀む。その內二人の妹は寢てしまふ。姉の聲も段々に低く、段々に切れ切れになつて、終に默つてしまふかと思ふと、雜誌をばたりと落す　幕がおりる。見物が手を叩く、又幕が上がる。三人の令孃は以前の通り熟睡してゐる。又幕がおりる。見物席に燈がつく。又喧しい樂隊が始まる。男の西洋人は玄關の間へ來て莨を吸ふ。

やがて樂隊がやむ。見物は又席に戾る。舞臺の幕の後では頻に色電氣を試驗してゐるやうだ。間もなく幕が上がる。舞臺は南洋の島の景色、一面丈の高い枯蘆が鬱々と繁つてゐる。背景は海の遠見で空には夕燒雲が棚引いてゐる。上手蘆の後は坂になつてゐる心で、人がそこから出入をする。例の背の低い伯爵家の息子らしい男が、ぼろぼろの服を着て在合ふものに腰をかけて手紙を讀んでゐる。例の令孃三人も毛を振亂し、破れた服を着て、日に燒けた眼をぎよろぎよろと、その男を圍んで耳を傾

けてゐる。その手紙には蛇を捕るとか何とか凄い事ばかり書いてある。凄い文句が出て來る度に、三人の令嬢は聲を揚げて身の毛をよだてる。息子はその手紙を壜へ詰めて海へ投り込む。やがてクライトンが鳥打帽子を冠つて、白いシヤツを腕捲りして、半ズボンかひがひしく、錆びたサアベルを手にして出て來て、さつさつさつと蘆を刈る。蘆がばたばたと倒れる。やがて變な聲が聞えるので、一同が身構をしてゐると、伯爵がぼろぼろの服に、ぼろぼろな外套を纏ひ、ぼろぼろな靴を穿き、ぼろぼろな帽子を冠つて𠈓つて出て來る。と見ると、父の伯爵なので、令孃達は再會を喜ぶ。

令孃達の顏の日に燒けた樣がよく作つてあつた。息子が穴だらけの靴下で、そこら中を歩いて蘆の折れに足の裏を突つかれて痛いといふこなしを、話の内にも絶えず見せてゐたのも好い。又水をどこかで汲んで來て、髮の毛を妹に梳つて貰ふ科を見せたのも面白いが、その時痒くて堪らんといふ樣子で、妹の着物で頭をごしごし摩り、しまひに枯葉のついた箒のやうな木の枝を拾つて、それで頭を摩つたのも、無人島の生活で汚くなつた處を見せて好い。姉娘の絶えず心細さうな悲しさうな樣子も好いし、クライトンに何か言はれて、めそめそ泣きながら、大黑帽子で胸を叩きつつあつちこつちと歩き廻る科もよかつた。

やがて遠くに歌の聲が聞えると、果物を兩手に抱へて例のツキイニが愉快さうにやつて來る。赤い帽子を冠つて、赤黑いスカアトを穿いたのも映りが好い。伯爵邸の客間では殆ど爲す處を知らなかつ

た下女が、無人島では實に活動してゐる。客間で權威を恣にしてゐた令孃達は無人島へ來て殆どなす處を知らない。唯まごまごして居る。唯泣いてゐる。文明世界と野蠻世界とに於ける同じ人間の對照が實によく現れてゐた。

舞臺の眞中に木の枝を組んで、大な空鑵に何か食物の入れたのがぶら下がつてゐる。その下に枯草や枯蘆の焚火の跡がある。クライトンはツキイニを語らつて蟲目金で太陽の火をとつてこれを燃やす。舞臺の下から赤電氣で、火の段段に燃えつくところを見せたのも面白い。ツキイニが火を吹くと抵抗器で火を強くしたり弱くしたりするのは、雜作もない事だが好い工夫だ。

やがて背景の海と空が段々に暗くなつて、しまひに眞黑になつてしまふ。蘆から前の舞臺面に當てゝある光線はその儘にして置いて、背景に當つてゐる光線だけを全く消してしまふのだ。それで十分夜の趣が見える。日本の芝居では夜となると、總ての電氣を暗くしてしまふから、名にし負ふ名優の表情を見るに由なしである。

伯爵、令孃、その他の人々もグツト、ナイトを告げて上手の坂から引込んでしまふ。クライトン一人焚火のはたに殘る。その時伯爵についてゐる一人の男が、坂を登りながら蘆の間から首を出して、クライトンと上下で話をするところが、島の夕の寂しさと調和して好い感じがした。

クライトンは一人になつて、かひがひしくあたりを片づけ、やをらパイプを取出して莨を詰め、腹

ん俑ひになつて焚火の火を取り、（蔭でマッチを擦るのが見えたのは殘念だつた）さて胡坐をかいて、ぷかぷかと莨を吸ひ始める。暫く森としてゐると、やがて寂しくて堪らぬといふ風で伯爵が先づそつと歸つて來て、クライトンの傍へ這ひ寄る。そこへ又ツキイニも、もう一人の下男も息子も、段々にクライトンの周圍に集つて來る。二人の令孃もそつと戾つて來る。（中の娘がクライトンの傍へ寄つて來る時に、片手で折れた蘆へつかまつて、蘆を段々に傳つて坐るところがよかつた）クライトンは姿勢も崩さず、眼もくれず、濟まして莨を吸つてゐる。最後に姉娘が出て來て、下手の木の前に跪いて溜息をついて一寸泣く　　幕がおりる。見物が手を叩く。又幕が上がる。活人畫模樣でパイプを口にしたクライトンを眞中に、七人の男女が一同その顏を見守つて這ひ寄る樣が實によかつた。又幕がおりる。又手を叩く。又上がる。又おりる。電氣がつく。樂隊が始まる。

時計を見ると、もう十一時だ。まだ後二幕あるのだが、これを見てゐた日には、一時にもなるだらう。泊るに宿もない田舍者のことだから、思ひ切つて公會堂を出る。

又暗い長い坂をおりて、車に乘つて停車場へ驅けつけてやつと終列車に間に合つた。家へ歸つたのが二時、寢たのが三時、その一時間の間に考へたことは、「今夜の芝居は、脚本から言つても、技藝から言つても、西洋では決して大したものではあるまい。併し日本今日の新劇と稱するものは、脚本の上から言つても、技藝の上から言つても、バンドマン、コンパニの喜劇に及ばざる事尙遠しである。

日本今日の新劇とパンドマンの喜劇との間には尙今夜僕が登つたり降りたりした長い暗い坂があるのではあるまいか。」（明治四十年五月二十五日）

追記。この脚本は先年故花房柳外が、抱月氏の梗概に基づいて立案し、喜劇「平等主義」と題して「新小說」へ掲げた事があつたが、併しこれは原作とは比較にならぬ劣作だと思はれた。

（二）　東京座洋劇見物

田舍書生も「あこがれ黨」の一人と見えて、頻に珍しいものを見に出かける。

けふは東京座に荒川博士及宗之助の英語演劇があると聞いて、行きたくて堪らぬ。併しこの間の横濱の芝居で詞の分からぬのには大分閉口したからと大に躊躇する。ところへ折よくも日頃先生と敬ふ柴井さんが來られたので、どうか一緒に行つて下さいと賴む。

先生「狂言は一體何です。」僕「沙翁のジュリアス・シイザです。」先生「そんなら君學校で僕が敎へたでせう。」僕　そりやあ敎はつた事は敎はりましたけれども、詞を覺える方に氣が取られて、芝居の筋なぞは些とも分かりませんでした。先生「その後一度も通讀をして見ないのですか。」僕「ええ、あの本を見ると試驗を思ひ出して厭な心持になりますから。」先生「これは驚いた。」僕「つまり先生の敎へ方が惡いのです。ああいふ敎へ方では天下の名作も二度讀む氣がしなくなります。沙翁劇の內でも

日本人に一番筋の分かる一番詞のやさしいと言はれて居るジュリアス・シイザを見に行くのにも、先生同伴の必要が起つて來ます。先生「どうも益驚く。」僕「先生が學校で犯した罪の償として今夜は是非とも御同伴且御說明の勞を取られん事を希望懇願の至りに堪へません。」先生「もう好い好い、行く行く行くから勘辨してくれ。」僕「それぢやあ出かけませう。」先生を責めた代りに僕はカツセルを持つて行つて、一々向うの臺詞と對照の勞を取りませう。」先生「出來るかね。」僕「さあ。」

東京座へはひると、客はもう七分通り來てゐて、序幕は今終つたところだと言ふ。近所を見ると橫文字の本を開いて鉛筆をしやぶつてゐる人が大分ある。先生「大分君の連があるね。」僕「ぢやあ、あすこにゐる髯の生えた人だの、向うにゐる學校の先生らしい人だの、あつちにゐる洋行歸りらしい人だのは　みんな學校でシイザを敎はつて、その後一度も目を通さない人なんでせうか。」先生「それはどうとも分からんが、兎に角本を持つて來てゐる人が大分あるといふのさ。見給へ、あすこに表紙の鼠色をしたのを持つてる人があるだらう。あれはヂイトンの註釋のついた本だよ。」僕「ヂイトンて何です、豪い學者ですか。」先生「カルカツタ及アルラハルド大學の先生で、つまり印度人の大學生に註釋を書いてやつたのさ。」僕「成程、印度人の見る註釋本ですな。それから向うに假綴の本を擴げてゐるのは何です。」先生「あれは日本の開新堂で出來たヂイトンの飜譯さ。」僕「向うの赤い表紙のは。」先生「あれはヂイトンの新版さ。」僕「黑ん坊だらけですねえ。」先生「ところがさうでないよ。向うの方

に黒い表紙の假綴の本を擴げてゐる人があるだらう。あれはロングマンで出たジョン・ハンタの註釋本だ。おそろしい古いものを持出したもんだ。」僕「コンノオト殿下が日比谷の園遊會へお出でになつた時に、日本人のシルクハツトが古代から近世に亙つてあらゆる種類を盡してるのに驚かれたさうですが、今夜の註釋本もその感があるのでせう。」先生「先づね。」

ちんちんと女中を呼ぶやうなベルの音がすると、緞帳がすつと上がる。何か大きな邸宅の一室とも見える處に、白い着物を著た白髮頭の、痩せた丈の高い爺さんが立つてゐて、

Nor heaven nor earth have been at peace to-night

と始める。よく分かる。僕「よく分かりますね。」先生「はは、よく分かるだらう。」僕「なぜ笑ふのです。」先生「なぜよく分かるか分かりますか。」僕「いいえ。」先生「日本人の英語だからです。ジヤパニィス、イングリツシユだからです。」僕「併し本のどこなのです。」先生「どれ。」と、僕の本を取つて、二幕目の第二場といふ處をあけて、ここだと言ふ。僕は「はあ、あれがシイザですね。」先生「頭が少し白過ぎるね。」僕「さうですか。」先生「着物がすこしだらしがないね。ちと瘋癲病院患者の趣がある。」僕「さうですか。」先生「首は併しシイザになつてるね。」僕「さうですか。」先生　首から下がいかん。殊に脛の邊がいかんよ。」僕「さうですか。あ、下男が出て來ました。」先生「坊主の處へ使にやるのだ。」僕「下男がアイ、ウイル、マイ、ロオドと言ひました。」先生「ミロオドと言つて貰ひたいね。」僕「あ

女が出て來ました。あれはオフイイリアですか。」先生「オフイイリァは、君、ハムレツトぢやないか、これはシイザだよ。あれはシイザの妻君カルフアアニアだよ。」僕　だつて先生、貞奴のによく似てゐますぜ。」先生「さうかね。」僕「けふは外へ出ちやいけないと言つてるんですね。」先生「さう。」僕「シイザは、なあに出かける。おれの顏を見ればどんな恐ろしい事でも、みんな消えてしまふと言つてるのですね。」先生「今 Caesar shall go forth と言つたやうだね。君の本には何とある」僕「Caesar shall forth とあります。go だけ餘計なのですか。」先生「調子の上で入れたのだらう。」僕「妻君がしやべり出しましたね。」先生「In ranks and squadrons and right form of war と一氣に言ふべきを、squadrons の前に又 in を入れたのはまづいね。」僕「なんだか手を胸の處へ寄せては開き、寄せては開き、同じことばかりしてゐますね。」先生　これは確に拙い、拙いと云つても恕れまい。僕「おや、さあ、何處だか分からなくなりました。」先生「下男の返事を食つてしまつて突然デシアスを出してしまつたのだ。二十行計り先を見給へ。」僕「ああ、ありました。」議會へ呼びに來たのですね。」先生「シイザは行かないといふんだ。すると、妻君が病氣と傳へてくれといふのだ。シイザが嘘を言ふ事は出來ん、唯行けないと言へば好いのだと言ふ。けれども私はお前を愛するから、お前にだけ今訣を話してやろう。實は今夜妻が惡い夢を見たので、それで行かんのだと言ふ。ほら、デシアスが何か言つてるだらう。あれはその夢は決して惡くない。けふあなたに冠を贈ると言つてゐるのだから、けふ來

ないと、シイザは卑怯だと言はれると言つてゐるのだ。」僕「あの人は大分字を拔かしますね、關係代名詞を拔かしました。」先生「關係代名詞は口の中で言へば好いやうなものさ。」僕「けれどもけふ冠を與へるといふ「けふ」を拔かしたのはいけないでせう。to mighty Caesar と莊重に言ふべきを、唯 to you と輕く言つてしまつたのはいけないんでせう。」先生「大分君も理窟を言ひ出したね。ほら、シイザが妻君の取越苦勞を莫迦らしいと言つてるだらう。give me my robe for I will go の氣の變り目は餘りはつきりしないね。」僕「おや、幕がおりました。」先生「これから大勢の出になるのだが、役者が足りないのでやめたんだらう。」

僕「全體から言つて今の處はどうでせう。」先生「僕は西洋でこの芝居を見た事はないが、今のシインはポインタといふ人の繪で——劇を描いた繪ではないが——見た事がある。その繪で見ると、第一全體の景色が縱に長い。先づ太い大理石の丸柱が高く立つてゐて、床は同じく大理石を敷詰めてある。然るにけふの舞臺を見ると横に長い。柱が短い、そして細い、向うを戸にしたり壁にしたり、窓にしたりしたのも、見通しの暗夜に電光の閃く凄い模樣よりは惡いと思ふ。第二に光の點から言つて見ると、どうもこの場はポインタの繪のやうに外から來る電光と半身像の前に上がつてゐる燈明の光とが混つて何とも言へぬ凄い趣を見せてゐなければなるまい。けふのは明る過ぎる。それに When beggars die のところで妻君が外の凄い空合を見る科の　いのも惡い。第三に色から言ふと、どうも

この場は黃いろい色で支配してゐて貰ひたいやうな氣がする。シイザの寢衣も妻君の寢衣も電光の爲に黃いろく、二人の顏も黃いろくありたい。けふのは全體の光が第一白いから、白い寢衣は白く、黑い顏は黑くつて、全體を支配する凄い色のなかつたのは殘念だ。第四に動作の上から見て、妻君とシイザと離れ離れなのはいけない。妻君は始終シイザに引添ふやうにして、ひたすら女心の夫の身を氣遣ふやうにしなければいけないと思ふ。」僕「もう何だか分からないから止めて下さい。」先生「ははは、說明をさせられたり、やめさせられたり……」

又、ちんちんと鳴つて幕が上がる。先生「議事堂の前だよ。三幕目の第一場。うむ、そこそこ。」僕「あ大勢出て來ました。」先生「シイザ、ブルウタス、カシアス、カスカ、デシアス、メテラス、ツレボニアス、シンナ、アントニ、レピダス、ポピリアス、パブリアス。」僕「よく覺えてゐますねえ。」先生「五年教へて覺えなければ、餘程どうかしてゐるさ。」僕「あ、誰かシイザを追駈けて來ましたね。」先生「木を見給へ。あれが所謂スウスセイア　占者見たいなものさ。あれがこの劇の初から三月の十五日は氣をつけろと、緣喜の惡い事をシイザに言ふ奴さ。」僕「何か紙を突きつけて居ますね。」先生「讀んでくれと言ふのさ。巧い。中々巧い。あれをやつてるのは西洋人だらう。」僕「いいえ日本人です。」先生「ふうむそれは感心だ。慾を言へば長い白い髯を生やして、禿げた頭にして貰ひたかつた。」僕「シイザは讀まずに行つてしまひましたね。」先生「ギルバアトの挿繪で見ると、シイザが腕組をして、占

者には目をくれず、上手の方へ歩いて行く處が如何にもシイザらしい。」僕「服裝は。」先生「この通りだ。只ロオレルの葉が如何にも拵物じみてゐるのは殘念。」僕「併し荒川先生のシイザは僕好きです。」先生「どつかシイザらしい處はあるね。」

石垣を取ると議事堂內部の景で、シイザを眞中に一同立つてゐる。何となく凄いので、もう本を見ない、本を見ないとやはり詞が分からぬ。やがて格鬪が始まる、立廻りは見得澤山で、日本の芝居のやうだから中々面白い。ブルウタスは上手の大臣柱の傍に立つてゐて、ぢつと樣子を見てゐたが、時分はよしシイザの後へつかつかと近寄つて、一刀の下に刺す。シイザが倒れる。幕がおりる。

先生「おや、あとはなしか。」僕「まだ、あとがあるんですか。」先生「これからあとがブルウタスの仕事だあね。まだ君の本でも八九頁はある。」僕　今の處はどうでした。」先生「ブルウタスがどうも汚ない、キング・リアの嵐の場へ出るエドガのやうな氣がする。」僕「シイザの死ぬ處はどうです。」先生「第一有名な Et tu, Brute! Then fall, Caesar! を言はないのはいかん。倒れる時に肩から掛けてる長いトオガで斷末魔の苦しい顏を隱して倒れる處が西洋の役者の仕事だと聞いてゐたが、立廻りの最中にトオガを振落してしまつたのは困つたね。」僕「以前明治座で伊井一座が日本語で、この芝居をやつた時には、深澤といふ役者がシイザに扮したさうですが、その時トオガで顏を隱して喉佛で死んで見せたさうです。」先生「君も中々劇通だね。併し壯士劇通の方なんだらう。」僕「冷かしてはいけません。」

又幕が上がる。先生「愈演說だぜ。成程。中々好い道具だ。併し狹い。ここは思ひ切つて廣く、人をうぢやうぢやと出したい。演壇の後の方に窓の並んでゐるのは兵隊屋敷のやうだ。」僕（本を突付けて）「先生、どこですどこです。」先生「第三幕の第二場公會堂の場だ。」僕「ああ分かりました。ブルウタスが演壇へ登りましたね。」先生「中々好い。殆ど間違はずにやつてゐる。宗之助がこれ程やるとは思はなかつた。for him have I offended を繰り返す處が好いのに、時々 for him だけを拔かすのは困る。」僕「The question of his death の後が少し飛びました。」先生「その位は爲方がないさ。それより市民が言ふべき臺詞を些とも言はないのは困つたものだ。」僕「でも先生、あれは下廻りの役者で、片假名で書いた書拔を貰つてやるのですから無理はないのです。」先生「どういふ趣意か趣意は分からんが、英語の芝居をやる以上は、しかも下男、使者、市民に至るまで悉く性格を具備してゐると言はれてゐる沙翁劇を演ずる以上、かういふものにまでも英語の心得あるは勿論、脚本の趣意も十分呑込んでゐるものを用ゐるなければならんと思ふ。」僕「先生は無理な事ばかり仰しやいますね。」先生「日本人が英語の芝居をやるよりは無理でないと思ふ。」僕「あ、ブルウタスが引込みました。アントニが出て來ました。」先生「これからアントニの演說だ。」僕「始めました、始めました。」先生「これはいかん。」僕「何がですか。」先生「服裝は羅馬時代でありながら、ジエスチユアがまるで二十世紀だ、フロツクコオトでする演說の科だ。」僕「や、おりて來ました。シイザの着物を見て何か言つてます。」先生「The

stones of Rome rise and mutiny は流石に力がある。アントニの演說で市民達が、ブルウタスの家を燒打にしようと言つて出かけるのだが、何分市民に氣がなくつて困る。」僕「おや、幕がおりました。まだあるんでせう。」先生「大分腹が減つてると見えて、又食つてしまつた。」

　大分くたびれたから餘興の連獅子は見殘して歸る。歸る道々先生の言ふのには、「どうして英語の芝居をやるのだか趣意が分からぬ。多分役者が英語を覺えたので、その英語を舞臺で使つて見たい位の考へから起つたものと見える。聞けばデネカムプとかいふ和蘭人がきのふ演說をして、壯士劇を罵倒し、日本固有の芝居があるものを、何を苦しんで洋劇を演ずるかと言つたさうだが、シイザは洋劇ではないのかしら。演劇は演劇だけで旣に純美術なるものを、これに義太夫を加へるのは惡いと言つたさうだが、義太夫を拔いて日本固有の芝居がどうして出來るだらう。一方で近松を褒めて、一方では義太夫を「景品」だと言ふ人が、「久しき以前より近松硏究に從事した」人だらうか。こんなわけの分からぬ毛唐を助けに借りてまで、英語芝居を演ずる氣が知れない。やめろ、やめろ。十圓の資本で百圓の店を張つたところでしやうがないぢやないか。藝術家英語硏究の目的は西洋役者の眞似に非ず、英語演說にも非ず、通辯にも非ず西洋藝術の眞髓を探る鍵を得んが爲であらう。鍵を振廻してゐる內に、土藏の中の代物は變る、腐る、火に燒ける。鍵を得て藏を得たと思ふものは、皿を得て牡丹餅を得たと思ふものに等しい。」と。（明治四十年六月二日）

美術座の『どん底』

大正元年十二月二十九日（露西亞ではまだ十六日）私がモスコオへ著いた明くる日の明くる日である。

通辯を連れて、トレチヤコフの畫堂へ行く序に、美術座へ寄つて、いつのでも好いから切符を賣つてくれと言ふと、もうこの一週間のは一枚もない。八日先きのならあるが、それはあしたからでなければ賣らないと言ふ。通辯には日本語がよく分からない。私には露西亞語がまるで分からない。これだけの事でも要領を得るまでには並大抵の苦しみではない。がつかりして劇場を出ようとすると、カツサの女が優しい聲で後から何か分からない事を言ふ。通辯に聞かせると、「今夜のなら一枚あるが、今夜のは要らないのか。」と言ふのである。「幾らのです。」「六ルウブルのです。」「宜しい、買ひませう。」私は出し物も聞かず、場席も聞かずに夢中で切符を買つて了つた。一月も前から申し込んで置かなければ迚も買へないといふこの座の切符が、一枚でも不意に來て買へるといふのが、堪らなく嬉しかつたのである。

氣が落ちつくと、私はその晩の出し物が知りたくなつて來た。私はこの座で演つてゐるものなら何でも見ようと思つて來たのだから　それに大體今年の出し物はエリセイエフ君に教へて貰つて來たのだから――聞かなくても好いやうなものの、やはり聞いて見ずにはゐられなかつた。

暫くカツサの窓でくどくどと何か聞いてゐた通辯は、やがて私の側へ寄つて來て、「ナ、ドニエエです。ゴオリキの有名ものです。私も一度見ました。ナ、ドニエエ。さうです。この、底の方で、言ふ意味でせう。」

私は通辯の片言を我慢して聞いてゐる事が出來なかつた。『ナ・ドニエエ。』この一語を聞いた瞬間に、私の身體はぶるぶるつと震へた。思ひもかけない喜が、電氣のやうに私を襲つて來たのである。

「分かりました。分かりました。結構、結構、私の見たいと思つてゐたものです。」

まだ分からないと思つて、くどくどと片言で說明を續ける通辯を無理に芝居の方へ連れ出すと、私は一度衣兜へ納つた切符をもう一度出して眺めた。

『ナ、ドニエエ』が『どん底』の原語である事は、日本にゐる時から聞いて知つてゐた。『ナ、ドニエエ』が美術座の名を大陸に廣めた物の一つである事も本を讀んで知つてゐた。二年前に『夜の宿』といふ題で、自分達が手がけて見たのもこの戲曲である。併し、これが今度ここで見られようとは夢にも思つてゐなかつた。チエエホフの物は豫期してゐた。『ペエア・ギユント』も『ハムレツト』も『靑

い鳥』も見られる事と思つて來た。併し、『どん底』はもう大分古い出し物なので、もう今年あたりは逆も出ないと思つて、獨逸譯も英譯も日本譯も何一つ臺本を持たずに來た。それが計らずも見られる事になつたのである。しかも美術座へはひる第一の夜に見られる事になつたのである。私はもう有頂天になつた……

トレチヤコフの畫堂からホテルへ歸ると、私は芝居の始まる時分まで狹い部屋にぢつと閉ぢ籠つてそこここと『どん底』の內容を思ひ出さうとした。悲しいかな、私の記憶はひどくぼんやりしてゐる……

「どん底」が世に現れたのは一千九百二年だと覺えてゐる。當時マツクス・ラインハルトが主宰してゐた伯林のクラインネス、テアタア（小劇場）が『ナハトアジイル』といふ題でこれを演じて、大當てに當てたのは、一千九百三年の正月であつた。（一千九百五年の五月までに五百回演じた。）その當時の批評はアルフレツド・ケルの著書にもハインリツヒ・スチユムケの劇評集にも殘つてゐる。その年の五月にクライネス、テアタアは同じ芝居を携へて維納のドイツチエス、フオルクステアタア（獨逸平民劇場）を訪ねた。ここでも評判が高かつたらしい。當時の記錄はマツクス・ブルクハルトの劇評集にも、ヘルマン・バアルの劇評集にも殘つてゐる（バアルの批評は和辻文學士の譯がある。左團次君

と私とで編んだ「自由劇場」といふ本に出てゐる。）倫敦のステエジ・ソサイエチイが同じ戯曲を『ゼロオワ、デツプスス』といふ題で演じたのも、同じく一千九百三年の事である（その後一千九百十一年にキングスヱイ、シアタでもう一度興行的に演ぜられたらしい）。リュニエ・ポオが主宰する巴里のテアトル・ド・ルウヴルが『ダン、レ、バ、フオン』といふ題でこれを舞臺にかけたのは、少し遲れて一千九百五年の十月である。モスコオの美術座がこれを上場したのは、第五のセエゾンとあるから、一千九百三年の事に相違ない。それからチエエホフの『三人姉妹』だの、アレクセイ・トルストイの『ツアアル・フエオドル・イオアノヰツチ』だのと一緒に、これを持つて、歐羅巴大陸を巡業して歩いたのは、一千九百六年から七年へかけての冬らしい。美術座が伯林で興行した時の詳しい劇評はパウル・ゴルドマンの『獨逸劇壇の退歩』に出てゐる。私が始めてモスコオで見たのは第百五十四囘目の實演であつた（私は露西亞の正月元旦にもう一度これを見る事が出來た。卽ち第百五十五囘目を見た譯である『どん底』は私が一月モスコオにゐる間にこの二囘しか出なかつた。）

私はその晩哀れな記憶を便りに、一言も詞の分からない『どん底』を見た。若し日本の或劇評家が言ふやうに、「言葉の相違」のみが戯曲の「核心」とやらを摑む妨害になるものだとしたら、私は結局なんにも分からずに了つたに違ひない。併し、私は私の肉眼を通じて舞臺の上に見た或人生の縮圖を

自分の友達に物語るだけの印象は受けたらしく思はれる。

　獨逸でいふドレエオルゲルといふ奴であらう。ハンドルを廻すと自然に或曲が鳴り出すオルガンがある。向うの袖乞ひがよく往來で鳴らしてゐる樂器である。それの音と大勢の笑ひ聲で幕があく。舞臺面は今まで幾度も寫眞で見たのと大して變りはない。唯、今まで見た寫眞では、暖爐の上にシャツが澤山吊るして乾してあるが、それが無い。それから臺所への這入り口が、寫眞で見たよりは少し廣くなつてゐる。美術座といふ所は、たとひ同じ戯曲を演ずるにしても始終同じ道具ばかりは使はない。毎年毎年少しでも道具を好くしよう好くしようと努めてゐる。この『どん底』の道具なども十年前に作つた物とは大分違ふ所があるに違ひない（『ワアニャ叔父さん』の序幕の道具なども私の見たのは、世間に流布してゐる寫眞のとは丸で違つた物であつた。）

　幕があいて、先づ私が意外に感じたのは、色である。衣裳の色彩である。赤がある、桃色がある、橙黄がある。「露西亞」と言へば何でも灰色のやうに思つてゐた私の先入觀念は咄嗟に破られて了つた。私は實際幕の上がつた瞬間には「恐ろしく綺麗だなあ。」と思つた。併しながら、その感じは一瞬間だつた。舞臺に漲る強い色彩は、戯曲の進むに連れて、この地下室の生活を一際陰鬱にして見せた。私は「赤」といふ色にどの位陰鬱な感じが籠つてゐるものかそれをこの芝居で知る事が出來た。

サチンは黄いろいやうなルパアシカ（露西亞のシヤツ）をズボンの外へ出して、襟の廣くあいた古い黑いチヨツキを引つ掛けてゐる。帽子屋は赤のルパアシカの桃色に褪めたのをズボンの外へ出してゐる。ズボンは地が薄くてだぶだぶしてゐる。男爵は白いルパアシカの古びたのに白茶のズボンを穿いてゐる。ナスチヤは白の上着に黑い裳を穿いて、眞赤な小さい肩掛をしてゐる。

いづれも薄汚なくよごれてゐる中へ、ペペルの赤いルパアシカの新しいのが出て來ると、眼が覺めるやうな氣持がする。更にワシリイサの赤い模樣のある上着と水色の絹の肩掛は、誰よりもこの女を身綺麗に見せる。巡査は私達がモスコオの町で見るのと同じ裝で、黑に赤の縁を取つた肩章附きの黑い外套に、日本で言へば電車の職工見習の制帽に見るやうな横に長い板のやうな徽章のついた帽子を冠つて、ピストルの赤い紐を首から下げてゐる。かう言ふと立派さうだが、その汚なく爺むさいところは、合宿の何れに優るとも劣らない。

木賃宿の亭主が奥の方から讃美歌を唄つて出て來るところ、サチンが亭主に向つて獸のやうに吠えるところ、自分は腰を据ゑた儘、亭主の歩く方へと足を伸ばして、その尻を蹴るところ、そんなところが眼についた。

巡禮の出は可なり滑稽である。玄關口の段々の上で、三方に向つて十字を切り、三方に向つて腰を曲げてお辭儀をする。腰に鍋と藥罐とを下げ、手に食物の這入つた籠を下げてゐる。背中には長靴の

古いのを一足横にして何かの包みと一緒に背負つてゐる。足にも黑羅紗の長靴（露西亞特有の長靴である。羅紗で出來てゐて縫目がない。白いのもある。白いのに赤い模樣の染めてあるのを穿いて橇を引いてゐる樵夫を、私は幾度かシベリアの雪の中で見た。）を穿いてゐる。靴が破れたかして、紐で靴の上がからげてある。（これも以前の寫眞で見ると、初めは長靴を背負つて草鞋を穿いてゐる。直ぐ穿きかへて、それからずつと長靴になるやうだが、私の見たのは初めから長靴を穿いてゐた）

ナタアシヤの哀れに疲れた姿は最も私の心を引いた。京都の舞子に見るやうな、血の氣の失せた、薄黃いろい、蠟燭のやうな色をした顏。引詰めに結つた貧しい髮の毛。體は始終疲れてゐるやうで、どこにでも倚り掛かる、何にでも肱を突く。

ナスチヤは極めて眞面目である。センチメンタルな安小說に感動して、始終めそめそ泣いてゐる。

序幕で先づ感心したのは仕出しの使ひ方である。戲曲に名の出てゐる人物の外、多くの名のない男や女が、奧の方にある三つ四つの寢臺の上にごろごろしてゐる。それが芝居の進行に連れて、外へ出たり、又歸つて來たりするのであるが、それが一向芝居の邪魔にならないで、しかも寫生として大變面白い。赤いルパアシカを着たアンドレイエフのやうな顏をした男が、奧の方の寢臺の上に蹲つて、窓から這入つて來る朝日を目映しさうに見詰めながら、なんにもせずに、ぢつと何か考へてゐる樣子が、いまだに眼についてゐる。幕あきに使ふ風琴も門附けの爺さんが、奧の方で廻してゐるので、暫

くすると、その大きな風琴を背中にしよつて、孫でもあらうか、小さな子供の手を引いて、外へ稼ぎに出て了ふ。

序幕が終ふと、殆ど幕合なしに二幕目があく。部屋の奥の方が眞暗になつてゐる。まんなかの寢臺の上と、帽子屋の頭の上と、アンナの寢臺の側でシヤツを繕つてゐる巡禮の前と、臺所の奥と、玄關口の横と、五ケ所にランプが附いてゐる。

カルタの音がウォルガの古い民謠の悲しげなボオズを縫つて響く。「ああ――あツは――」と長く引く帽子屋の聲が何とも言へず悲しい。當人はひどく暢氣に唄つてゐるのだが、その暢氣に唄つてゐる聲の內に露西亞語で言ふ「トスカ」といふ奴がひとりでに底の方から湧いて來るのである。男爵はいつも反り返つて、體中の聲を振り絞つて合唱に加はるのである。(歌を唄ひながらカルタをするといふ人類は世界中何處へ行つてもない、そこが露西亞式の所だ、とゴルドマンは言つてゐる。私はここで唄ふ歌とよく似た節の歌を、その後ペテルブルグで聞いた。川の緣で堤防工事か何かをしてゐる人足の群から。)

ワシリイサが出て來ると、むだな所に燈がついてゐるといふやうな樣子で、玄關口の橫のランプを吹き消す。巡禮とペペルが神の有無について論じ始めると、帽子屋は茶を飮みに行くと言つて、自分の頭の上のランプを消す。それより前に巡禮は自分の使つてゐたランプを臺所に持つて行つて消して

了ふ。臺所の奥に掛かつてゐるランプは、巡禮が消したかワシリイサが消したか覺えてゐないが、かういふ風にしてランプの燈が段々減つて行く所が、私には非常に面白かつた。(唯そのランプがみんな電燈裝置になつてゐるので、役者がふつと息で吹き消す眞似をしながら、スキツチを切るのであるが、その時どうしても螺旋をねぢるやうな音のするのは殘念であつた。)最後に殘つた大寢臺の上のランプは、サチンと役者が醉つぱらつて歸つて來て騷ぐので韃靼人が怒つて出て行つて了ふと、一度横になつた人足のゾオブが起き上がつて消すのである。そこで部屋がすつかり眞暗になると、臺所の奥の方から、死んだアンナの爲に巡禮が持つて來る蠟燭の光がぼんやり見えて來るのである。巡禮が死者の枕元へ蠟燭を立てて、祈禱書を讀み始めると、直ぐ幕が締まる。

少し幕合があつて三幕目があく。

寫眞で一部しか分からなかつた舞臺がすつかり分かつたので嬉しい。木賃宿の外の壁は黄である。上手前の見切りのやうになつてゐるどこかの家の壁も黄である。正面に見える赤煉瓦の防火壁とこのどこかの家の壁との間が通り拔け無用の狹い路次になつてゐて、そこに破れた垣根が打ち附けてある。路次の向うに茶色の壁をした長屋が見えて、その屋根の上に青い空が少し見える。殘雪も接骨木も私には見えなかつた。

木賃宿の外の壁の一つに屋根へ上がれる鐵の梯子が掛かつてゐる。幕があくと、男爵はシヤツ一枚

股引一つで、この鐵の梯子の二三段上に腰かけてゐる。ナスチヤは地下室の窓の側の石段に腰をかけてゐる。ナタアシヤは大きな肩掛をしてその左に坐つてゐる。巡禮は草鞋を繕ひながらその後に坐つてゐる。帽子屋は窓の外の地面へ、赤だの青だの黄だの色々な布を繼ぎはぎにした蒲團を敷いて、それに肱を突きながら、そのおどけた顏を窓の中から出してゐる。ナスチヤは一所懸命になつて、小說の話と自分の身の上をごつちやにして話してゐる。細君をなくした錠前屋は上手に積んである煉瓦の後に突つ伏してゐて、生きてゐるんだか死んでゐるんだか分からない。幕のあいた瞬間には、私にもそれが人間だか何だか分からなかつた。私は煉瓦の後に泥か何かが積んであるのだらうと思つた。

ペペルが一度引込むと、巡禮が一人になる。巡禮が帽子を繕ひながら（初は草鞋を繕つてゐたのだが、一度ナスチヤと引込んで、今度出て來る時は帽子を持つて出るのである）小聲で讃美歌を唄ひ出すと、木賃宿の上の方の窓からも讃美歌が聞えて來る。下から見上げる巡禮の顏と窓から見おろす木賃宿の亭主の顏とが、ぴつたり合ふ途端に兩方の讃美歌がはたと止むところが面白かつた。それから亭主の「巡禮論」になるのである。

役者とサチンは通り拔け無用の路次から、破れた垣根を潜つて出て來る。サチンは先づ外から垣根越しにぼろぼろな外套を投げ込んで、それから大きな體を垣根の穴から無理に押し入れるのである。サチンの外套は理想的な襤褸である。何處が手を通す袖か何處が破れた穴か區別がつかない。ぼろぼ

ろとも何とも言ひやうのない襤褸である。丸めて投れば唯の襤褸である。人が着る形をしたものだとは迚も思へない。

幕の終に近い喧嘩のところは、美術座の演技の特徴を遺憾なく見せてくれた。錠前屋が最後の絶望の詞を吐いて、のろのろと引込んで了ふと、舞臺は暫く空虚になる。やがて舞臺の後が段々に物騷がしくなつて來る。上手の路次から易者らしい女だの、パンを賣る小僧だのが、垣根を潜つて出て來て、騷ぎの方へ急いで行く。帽子屋が顏を出してゐた地下室の窓からも二三人男が飛出して、喧嘩の聲がする方へ駈けて行く。その内に爭ひの聲は益高まつて來る。どこかで呼笛が一聲鳴るかと思ふと、舞臺は忽ち擾亂の巷となる。韃靼人が飛び出して來る。ゾオブが駈けて出る。巡査がその後を追ふ。亭主が又直ぐその後から出て來る。火傷をしたナタアシヤは饅頭賣のクワシニヤとナスチヤに抱へられて出て來る。ワシリイサがナタアシヤを追つかけて出て來る。サチンがそれを留めながら出る。最後にペペルが氣違ひのやうになつて飛び出して來る。その間に、絕えず地下室の窓からだの、木賃宿の後からだの、上手の路次からだの、人が出て來て、無臺は忽ち群集で埋まつて了ふ。

混亂又混亂。誰が何處にゐるのだか全く分からないまでに混亂する。途端にペペルは一聲叫んで木賃宿の亭主を擲り倒して了ふ。はたと騷ぎが止む。ペペルが氣を失つたナタアシヤの方へ匍ひ寄る間に、男女の群は一人逃げ二人逃げて、忽ち空漠とした中庭の眞ん中に老人の死骸がぽつりと一つ寂し

げに殘る。

この幕のワシリイサが非常によかつた。幕切れに路次の奥から警部を引張つて出て來て、身を屈めてナタアシヤを指さしながら、さもさも口惜しさうに訴へるところは、少からず私の同情を引いた。

この幕には格別な光線の變化がなかつた。

四幕目は酒宴に始まつて酒宴に終る。この幕の演技で第一に私の感心したのは、陽氣になるかと思ふと陰氣になり、陰氣になるかと思ふと陽氣になり、又陽氣になるかと思ふと陰氣になつて來る、その移り工合の如何にも巧まないで自然に行つてゐたことである。それから巡禮が一人一人の心に植ゑつけて行つた「不安な種」が、一人一人の心の中で色々に動いて來る樣子も、十分心理的に現れてゐるやうに思ふ。

三幕目にも「沈默」は可なりあるが、この四幕目には更に多い。三幕目の沈默では常に遠くの工場の汽笛が或空氣を作つて面白かつたが、この四幕目で、長い沈默の間は、韃靼人の單調な寂しい祈の聲が聞ゑるところは、一層感じが深かつた。キシュネウスキイといふやうな第一流の役者が初演以來韃靼人にのみ扮して來たわけが、やうやうこの幕へ來て分かつた。韃靼人は難しい役である。

最後の「陽氣」は、帽子屋と巡査が歸つて來るところに始まる。免職された巡査はもう制服を着てゐない。樺色のルパアシカの上へ女（クワシニヤ）の着る上着を引つかけてゐる。帽子屋は丸く輪に

なつたパン（私はかういふパンをシベリアのステエションで度々見た）の糸に通した奴と、藁で括つた生の魚とをぶら下げてゐる。大變な上機嫌で、サチンの顏を見ると、いきなり抱きついて露西亞流に男同士接吻をし合ふ。

アリヨシュカは實際濡れて這入つて來た。そしてクワシニヤが來ると、帽子屋の寢臺の下へ隱れた。

幕切れのサチンの臺詞は非常に聲が低かつた。

臺帳なしに私がモスコオで見た『どん底』の印象は略以上で盡きてゐる。それにも關らず私はまだ何か言ひ落した事が澤山あるやうな氣がする。私はここに述べた「眼の印象」以上に何者かを「心の印象」に得たに相違ない。私がこの芝居を始めて見て歸つた晚、直ぐ自分の手帳に書きつけた感想がある

一人も英雄なし。みんな唯の下等な人間なり。役者少しも役者らしくなし。巡査少しも巡査らしくなし、一箇の汚ない爺なり　尤も露西亞では巡査は勞働者の一種なれど）。男爵も男爵らしくなし。ペペルは一箇のスリに過ぎず、帽子屋に至つては一箇のひやうげた滑稽人形の如し。サチン最も體格偉にして容貌物々しけれど、無氣力なると、輕佻なるは衆に等し。この人間よく踊りよく唄ふ。四幕目のアリヨシカの踊の時など、寢臺の上で一緒に踊る（手足極めて樂に動く。外套など、總て投げる）。

ルカも唯の乞食坊主なり……すべて怠惰と無氣力と直ぐに泣き寢入りになる不平と冗口との空氣に充ちたり。」

ルカをトルストイに比し、サチンをニイチェに擬すのは少し立ち入り過ぎた說だとしても、サチンがルカと同じ位主要な人物でなければならない事は、美術座の演技が歐羅巴大陸に敎へた重大な解釋の一つである。ルカが眼に立つのは當り前である。かるが故にラインハルトは自らこれに扮して「使徒」か何かのやうにこの役を取扱つたさうである。併し、その誤まつた解釋は美術座が獨逸へ來ると直ぐ世に知れた。初演以來美術座の名優モスクヰンが演出してゐるルカは、唯の乞食坊主である。露西亞の小さい町や田舍の寺の畔で、隨所に出會ふ事の出來る汚ない巡禮である。伯林のクライネス、テアタアではサチンを有るか無きかの人物にして了つたさうである。ラインハルトの解釋でさへそれである。英吉利人がこれを Minor Part だと思つて了ひ、日本人がこれを「輕い役」だと見なして了ふのも無理はない。美術座の座長スタニスラウスキイが初演以來見せてゐるサチンは飽くまで露西亞式な人間である。著しい天分と著しい無氣力との結合である。この戲曲の內の最も重い言葉と最も苦い言葉とはこの男の口から出る。この男は破壞的な銳い舌鋒で、社會が自分及自分と一緒に苦しんでゐる仲間に加へる不正不義を批判する。併しながらその苦しみから拔け出ようとして、指一本動かすのではない。サチンの突つ立つた所を人が見れば、人はきつとかう思ふだらう。かういふ偉大な體格

の內にはきつと如何なる物でも一度摑んだら完成せずには置かない偉大な力が宿つてゐるに相違ないと。ところがこの男はなんにも摑まなければ、なんにも完成しないのである。かれは朝から晩まで寢臺の上でごろごろしてゐて、寢臺の上から人の話を茶かしてゐれば、それで滿足なのである。スタニスラウスキイの偉大な劇術はサチンをかういふ風に表現するのである。

スタニスラウスキイのサチン、モスクヰンのルカ以外、初演以來同じ役を續けてやつてゐるのは、ブルドシヤロフの木賃宿の亭主、ムラトワのワシリイサ、チエエホフ未亡人クニツペルのナスチヤ、ルウジユスキイの帽子屋、カチヤロフの男爵、ヰシユネウスキイの韃靼人などである。いづれも歐羅巴の如何なる劇場へ連れて行つても、一と言つて二と下がらない技倆を持つた人々である。

ペペルやナタアシヤは後進生の爲に時々役者を代へて演らせるやうである。初演當時ペペルをやつたグリブウニンの扮裝と私が見たレオニドフの扮裝とは丸で違つてゐる。美術座といふ所では、同じ戲曲に始終同じ道具を使はないと同じやうに、同じ人物でも役者が違ふと、その役者の柄なり解釋なりに依つて扮裝を變へるのである。初演當時にナタアシヤを演つたアンドレエエワが亞米利加行以來ゴオリキイと同棲してゐる女優である事は、もう誰でも知つてゐるだらう。私の見たナタアシヤはゲルマノオワといふ若い女優であつた。

記錄に依ると獨逸ではエマヌエル・ライツヒヤアの役者が著しく働いたらしいが（ライツヒヤアは

クライネス、テアタアからレツシング、テアサタへ移つてからも、この戯曲を出して、この役に扮してゐる)、私の見た老優アルチョムのやり方では、少しも體を動かさずに、始終ぢつとしてゐるといふ風だつた、聲も低かつた。

美術座の『ハムレット』

一千九百年の『ダイドオとエエニアス』から、一千九百六年の『ロスメルスホルム』までに、僅か九回か十回しか實現の機會を舞臺の上に得なかつたゴオヅン・クレエグの高踏的な理想は、その後五年間、更に孤獨な論議時代、意匠發表時代、箇人展覽會時代を經て、一千九百十一年の冬に、始めて或立派な形を以て、或立派な實際の舞臺に實現される事になつた　露西亞莫斯科美術座の『ハムレット』即ちこれである。

その翌年――一千九百十二年――の露曆十二月二十八日の晩、私は幸福にも、この長年焦れてゐた、「舞臺の詩人」の、最も大仕掛に完成した作品を、目のあたり自分の肉眼で見る事が出來た。

私は今佛蘭西のジヤツク・ルウシエだの、ルウシエの「近代劇場美術」を種本にして「戲曲及び美術に於ける新精神」といふ大部な本を製造した英吉利のハントリ・カアタなどの顰みに倣つて、敬愛するクレエグの idées を論じようとするのではない。私は唯自分の視覺で接した spectacle としてこの高遠深秘な藝術を自分の拙ない文章に綴つて、その一線でも一角でも、未見の友人達の想像に傳へ

ようとするのである。

露西亞では『ハムレット』の事を『ガムレット』と言ふ――獨逸人が『マクベス』を『マクベット』と讀むやうに――美術座の『ガムレット』は沙翁の悲劇をクロネベルグといふ人が譯したものだ。番附に依ると、舞臺の設計はゴオヅン・クレエグとスタニスラウキイとの合作である。スタニスラウスキイが美術座の創立者で、役者としてもレジツスウル（演出家）としても、偉大な人物の一人であるといふ事は、もう日本にも疾うから知れてゐる。番附には他に尙レジツスウルとしてスウレルジユツキイの名が載つてゐる。スウレルジユキイは途中から美術座へ這入つた人だが、役者として舞臺に現れたことのない演出專門の人である。この場合スウレルジユツキイは、日本で近頃よく用ひられる詞の「演技監督」といふ地位にゐる。彼は主として戲曲の人物表現に力を盡したのである。スウレルジユツキイの助手がルチエデロフ、衣裳がサブウノフ、音樂がイリヤ・サアツ、鬘がグレチスラウスキイ。役者以外で番附に名の載つてゐるのはこれだけである。

ゴオヅン・クレエグに screens（屏風）一つで『ハムレット』の舞臺を初から終まで作る趣向のあることは前から聞いてゐた。私が美術座で見たのはそれであつた。

切り出しの木もない。景色を畫いた布もない。彫刻のある柱もない。弧を畫く丸天井もない。總て屏風である。淡黄色の屏風と鎔金で塗り潰した屏風とである。この屏風は幾重にも、如何やうな幅に

も折れると同時に、その一折一折が離れるやうにも附くやうにも出來てゐる。それ故、この屛風は斜に屈曲した廊下にもなるし、眞直に立つた壁にもなるし、一つ一つ離れた柱にもなる。これを要するに、この『ハムレツト』は、舞臺と平行する直線の集りと、舞臺と直角に交はる直線の集りだけで、主要な舞臺を作り上げるのである。繰返して言ふ、色は全部を淡黄で行くか全部を鍍金で行くかの一つだけである——僕の想像に依れば、同じ屛風の裏表をクリイム色と金色とにして置いて、或場合には表を使ひ、或場合には裏を使ふのであらう。

如何なる場合に淡黄を使ひ、如何なる場合に金を使ふか。それにも立派にシステムが立つてゐるやうである。戸外とか、戸外に接した建物とか、ポロオニアスの私邸とかは、常に淡黄で行く。エルシノアの宮殿の内部は常に金で行く。さうして淡黄の場合には、電氣の光で、屛風を灰色にも見せる、靑にも見せる、黃にも見せる。金の場合には、必ず强い太い光を一筋天井の一方から斜に落すだけで、決して舞臺全體をぎらぎらさせるやうなことがない——どこまでも燻しの金で行かうとするのである。

衣裳の色も一體に鈍い。王も妃も廷臣も、みんな金糸で織つた着物を着てゐるが、その金糸は何れもへなへなした燻しの掛かつたものである。ハムレツトやホレエシオの着物は、紺と藍の間位の色で、多少縫ひなどもあつたが決して寫眞で見るやうに浮き出ては見えなかつた。古い織物——これが

衣裳全體の私に與へた印象であつた。

序幕の第一場。これは「劇場美術」を著した時分からクレエグが屢吾々に主張した、太い高い樹木の群と樹木の間に細長く見える空の感じを、例の屏風のクリイムの方で現したものだつた。併し幽靈の形とその現し方には、どこに新意があるか分からなかつた。

第二場はクレエグがその新著「新しき劇場の方へ」の第八十頁と第八十一頁との間に挿入して發表したデザインに據つたもので、低い凹字壁に依つて、ハムレット一人の位置を宮庭の總ての人々の外に置き、一場の光景を、ハムレットが心の目を通して見た惡夢として取扱つたものである。ハムレットが倒れるやうにして倚り掛つてゐる凹字壁だけが淡黃で、後の宮殿は金の屏風を高く大きく立て廻らした道具である。光は上手の奧の空から舞臺の中央へ斜に――日本の感じで言へば、引窓から朝の光が暗い臺所へ差すやうに――太く一筋落ちてゐるだけで、他の部分は金の光が薄暗く烟つてゐる。

中央に高い階段が見える。階段の一番上に大きな半圓形の扁平な椅子の背が見える。これも金である。この椅子に金の冠をかぶつて、金の着物を着た王と妃が腰をかけてゐる。椅子の直ぐ足元から、廣い階段を滿たして、大勢の廷臣が居流れてゐる。廷臣の衣裳も悉く金である。

幕のあいた時、椅子に坐つた王と妃、その左右に居流れた廷臣の位置の組立は、殆ど雛の打ち所のない立派な彫刻の群像であつた。

この彫刻の群像は、暫くの間少しも動かない。クレエグ自ら言ふやうに、唯「王の顎が物を言ふに連れて、上下に動く」のみである。クレエグはこの光景を腐敗した宮廷の grotesque caricature だと言つてゐるが、私は或偉大な彫刻家の眞面目な鑿の力に壓されるやうな氣がした。

總ての人が退いて、ハムレツトが一人凹字壁の外に殘ると、後の道具全體が、霧のやうに靜に降りて來る幕で隔てられて了ふ。それからハムレツトの長い獨白になつて、それが終ると、ホレエシオ、マアセラス、バアナアドオが出て來るといふ順序である。

第三場のポロオニアス邸は總て淡黄である。舞臺は極狹い。上手に小高く見える寢臺のやうなものも白かつた。

第四場は第一場に似てゐた。併し同じものではなかつた。

第五場はハムレツトと亡靈との問答がある場である。ここも屛風は淡黄で、舞臺は極狹い。下手から上手へ四十五度の角度で上がる段々の眞横と、その段々の頂きから、又同じ角度で上手から下手へ上がる段々の眞横と、その段々の上の三角な空とで、舞臺が形作られてゐる。空の下部は紫の光で照らされる。上部は初め靑い光で照らされ、後赤い光で照らされる。ハムレツトは、ここで、父の亡靈の言ふ事を一々手帳に記した。

第二幕の第一場は第一幕の第三場に同じである。第二場の宮中の一室は金の屛風で簡單に作られ

る。光は上手の奥から來る。

第二場のハムレットの出からを第三場とする。第三場は淡黃の長い屛風と金の長い屛風とを對立させて、舞臺の奥から舞臺鼻の方へ弧を畫いて進む廣い廊下の感じを現す。この趣向は常にクレエグが愛好するところで、イエエツの『砂時計』の爲のデザインなどにも、それが見えてゐる。この場の光は赤であつた。眞赤な光が淡黃の屛風と金の屛風とに映つて、一種不安な空氣を漂はした。ハムレットがこの廊下の奥の方から、本を讀みながら（その本は序幕の第五場で、亡靈の言ふ事を認めた手帳のやうに見えた）弧を畫いて歩いて出て來た時の感じは、實に强かつた。ロオセンクランツとギルデンスタアンが肩と肩とを寄せ、眼と眼とを見合せながら、王に操られる人形のやうに廊下の奥から、びくびくして出て來る所も好い。役者の群が古風な音樂に連れて、或はデコラチヴな灌木の切り出しを捧げ持ち、或は鬘の箱を高く捧げ、或は衣裳の葛籠を肩にして、足どり面白く列を作つて出て來る所も好い。

第三幕の第一場は直ぐ前の道具と同じである。唯光がここでは赤でなく、黃色であつた。ハムレットがオフイイリアに「尼寺へ行け」と言ふところは、極めて小さい聲で、そして、殆ど喰ひつくやうにオフイイリアの側へ寄つて言つた。毒を含んだ罵言ではない。甘い戀の酸くなつた囁きである。

第二場はこれを二つに分けて、前の場を役者達の樂屋とし、後の場を芝居の催される大廣間とす

る。楽屋は淡黄の屏風を横長く眞直ぐに立て廻らした簡單な道具である。役者の或者は扮装に忙しい。役者の或者は聲調べや身振りの下稽古に夢中になつてゐる。形の面白い白塗りの鏡臺がそこここに置かれて、ハムレットと第一の役者との對話の背景を形作る。

次の大廣間は最も大仕掛な場である。舞臺の中央を殆ど舞臺一杯の幅と、それに適ふやうな奥行の長方形に切り下げて、舞臺鼻から舞臺の底の方へ、見物から肩の見えなくなる程階段を降りると、それから又舞臺の奥へ階段が登つて、やうやく正面の玉座の足元へ行けるやうになつてゐる。他に階段に依らずに玉座の方へ行ける細い道が舞臺の左右に附いてゐる。勿論この場は全部金である。王の玉座も、序幕で見た金の「日の出」のやうな椅子である。王と妃とは正面を向いてその高い遠い玉座についてゐる。役者の群は狭い舞臺鼻を舞臺にして、見物に背を向けて芝居をする。呵責するやうな古劇と戰慄する玉座との間には、降りて上がる廣い階段か深い淵のやうに大きく口をあけてゐるのである。ハムレットは母の夫の弟と父の弟の妻とが腰をかけてゐる金の玉座の後に立つて、その丸い椅子の背に手を掛けて傳ひながら、醜い者を覗き込むやうに、二人の側へ刻一刻と自分の顏を近づけて行くのである。劇中劇が最高潮に達する時、ハムレットの頭は椅背の頂きに達して、王と妃との顏を眞上から壓しつけるやうに見おろすのである。王と妃とは深い淵のやうに口をあいた階段の左右の細い道を傳つて、恐怖その者を裸にして逃げて這入るのである。ハムレットの pathos クロオヂアスの

pathos とを極めて印象的に戰はせたところに、レジツシスウルの新意がある。

第四場はハムレツトの母の寢室である。第一幕第三場のポロオニアスの家に似てゐた。白い寢臺は屛風の眞中の凹みの上手に寄せて置いてあつた。ここは淡黃である。

第四幕は爲來りのやうに、第五場しか見せない。眞中に淡黃の四角い柱が二本立つてゐる、その少し上手へ寄せて、王妃の玉座が置いてある。舞臺は金の屛風で丸く圍はれてゐる。屛風の奥は第二幕第三場に見たやうな薄暗い廊下の感じを現してゐる。

幕があくと、王妃が玉座に坐つてゐる。その前に十二人の女官が市松の模樣のある揃の着物（「アシスとガラテア」といふ歌劇の爲にクレエグが嘗て案出した舞踊者の衣裳に似てゐた）を着て、四人宛縱に二列に、その左右に斜に二人宛開いて立つて、一人一人樂譜を手にしながら聲を揃へて歌を唄つてゐる。そこへ心の亂れたオフイイリアが何かに追はれるやうに馳けて出て來て、何者かを恐れるやうに、女官の列の中へ身を隱す……

一旦奥へ這入つた女官達はレエアチイズの騷ぎの時、又みんな奥から出て來て、王妃の周圍に美しい恐怖の彫刻を形作る。更にその又周圍を宮中の武士が嚴めしく取卷くのである。

オフイイリアは銀糸の織物の古びたのを下に着て、その上に黑い紗の破れたガウンを纏つてゐる。銀が黑い紗を透いて、灰色のやうな感じを與へる。着物の裾の方に草の葉と蔓とがほんの少し附いて

ゐるだけで、頭にも手にも花はない。花を持つてゐない手を差し延べて、花の事を言ふところが哀れである。

第九幕の第一場は墓地である。この舞臺も淡黄の柱の群と淡黄の階段と、舞臺鼻に箱のやうに規則正しくあけられた墓穴とで形作られる。墓掘は掘出した骸骨を一々長方形の小さな籠へ投り込む。そして、墓掘の一人は、引込む時その籠をぶらさげて引込む。舞臺には現實的に土や泥を思はせる何者もない。掃き清められた「淸淨」の地である。オフイイリアが身を托すべき淨土である。

葬式の行列については何等の記憶がない。

第二場卽ち大詰の舞臺は「新しき劇場の方へ」の一番終に出てゐる寫眞と同じである。唯あの寫眞では、正面の奥が眞暗になつてゐるが、實際はあの奥に城壁らしい淡黄の屛風が見えて、その上が靑い空になつてゐるのである。あの寫眞はどういふ場合にとつたものか知らぬが、美術座で私が見たものは、光も影も大層違つてゐる。

ハムレツトとレエアチイズが試合をする時に、王と王妃とホレエシオとオスリツクの外、誰も舞臺に人のゐないのも面白い。ハムレツトが死んでから、フオオチンブラスの軍勢が、潮の寄せるやうに段々と舞臺を滿たして來るのも面白い。軍勢はみんな日本の陣羽織のやうなものを着てゐた。その陣羽織の模様にも、段々に揃いで集まつて來る旗の模様にも、白と黑と藍との日本式な單純な直線的な

諧調が見られた。

多くの旗がハムレットの悲しい死骸を蔽ひ隱すと、正面の城壁の外には數限りもない槍の穗先が動いて、後からも後からも軍勢の續いて來るのを思はせる。クレエグとスタニスラウスキイとスウレルジユツキイの『ハムレット』は斯くして終局を結ぶのである。

カチヤロフのハムレットはロオゼンクランツ、ギルデンスタアンに對する態度と、ポロオニアスに對する態度と、オフイイリアに對する態度とに、最も多く研究の跡が見えた。ワラノウスカアヤのオフイイリアは人生の彼岸を見るやうな深い眼と、雨に濡れた蜘蛛の圍を見るやうな心の搖ぎとで、靜に深い小さな湖のやうな感じを私に與へた。ヴウシユスキイのポロオニアスは「常識」の匂を振り撒く「俗人」のカリカチユウルであつた。チエエホフ夫人クニツペルの王妃は、微少だもコンヱンショナルな型を出さなかつた。彼女は少しも大きく手や足を動かさなかつた。彼女は唯靈魂で泣いたり苦しんだりした。

併しながら、美術座の『ハムレット』で、最も深く私を動かしたものは、やはりゴオヅン・クレエグの藝術である。私は今まで幾度となく彼の理想的な論議に動かされて來たと同時に、また幾度となく彼が理想實行の結果について疑を持つて來た。少くともその疑はこの『ハムレット』見物で一掃された。

クレエグの理想は決して「不可能」ではない。彼の稱ふる「單純」は表現の單純であつて、內容の單純ではない。彼の單純な直線の組立の內には、人物の不拔な力が潛んでゐる。藝術は事實を眞似るものでなくて、事實を作り出すものだと言つても、クレエグは決して言ひ過ぎてはゐない。

（大正二年九月十八日）

バンドマンの追憶と印象

（一）

昔は横濱まで來ても、決して東京へは足を踏み入れなかつたバンドマン一座が、この頃では毎年夏になると東京へ來るやうになつた。「もうバンドマンが來る時分ですね。」袷が單衣になると、かういふ詞が東京のハイカラな人達の間に取換はされるやうになつた。やがては「東京年中行事」の一つにも數へられるやうになるであらう。

バンドマン一座が始めて東京へ來たのは、もう餘程古い事である。その時はまだ有樂座もなかつた。帝國劇場もなかつた。横濱のゲエチイも「公會堂」と呼ばれてゐる時分の事だつた。その時分バンドマンは喜歌劇ばかりでなく、時には喜劇の一座を持つて來たものである。私はバアリイの『アドミラブル、クライトン』をバンドマンの喜劇一座が横濱でやつたのを見た事がある。始めて東京へ來たバンドマンの喜歌劇一座は美土代町の青年會館で興行をした。基督教の講壇がミウジカル、コメヂイの舞臺になつたのである。幾日か打つた內で、私は『靑月』"Blue Moon" といふのを一つ見た。印

度のジヤグラアにかどわかされて『青月』と名を附けられた娘が、印度守備の英吉利の士官に想はれて、これと一緒になるといふやうな筋であつた。印度の若い酋長がこの英吉利の若い士官に戀を讓るやうな所があつて、その新派劇めいた所が大變私を喜ばしたものである。併し、今考へて見ると、あの狹い舞臺でよくあれだけの設備が出來たものだと思はれる。私の直ぐ側にゐた或外交官の夫人などは、「まるでサヲイへ來てるやうですね。」などと喜んでゐた。その時の一座はヲオキツク・メエジョアといふ役者がゐた。この人が後に喜劇の一座を組んで横濱へやつて來た事がある。ショオの『ユウ、ネワア、カン、テル』(『二十世紀』)だの、ワイルドの『アアネストである事の必要』だの、マイエルフエルスタアの『オオルド、ハイデルバアグ』(『思ひ出』)などを演じた。この一座には前にバンドマンの一座で青年會館へ來た役者が大分這入つてゐた。喜歌劇の役者が科白劇の役者に化けて來たのである。尤も喜歌劇の役者は唄の芝居も臺詞の芝居も兩方出來るものでなければならないのだから別に不思議はない筈だが、本國では珍らしい事であらう。旅なればこそである。この一座は東京へは來なかつた。

青年會館のバンドマンは餘り景氣が好くなかつたらしい。たとひ好くても、高があれだけの建物である。いくらの「上り」にもならなかつたであらう。その後バンドマンの入京は暫く途絶えてゐた。

その後この一座が東京へ來るやうになつたのは有樂座が出來てからである。有樂座へは二囘來たか

と思ふ。或は一回だつたかも知れない。道化役の巧いボビイ・ロバアツ君や舞臺監督のフレツド・コイン君や音樂指揮のゴオヅン・スタンフオオド君や總監督のロオイ・エツチ・スミス君などは、その時分から今年まで毎年缺かさず東京へ來てゐるのである。

（二）

始めて有樂座へ來た時（明治四十四年）は、多分日英博覽會があつた後で、それを當て込んで大層倫敦で當てた『アウア、ミス、ギブス』の「第二版」がレパアトリイの内にあつたと思ふ。併し、これは横濱でだけやつて、東京ではやらなかつた。『チヨコレエト兵隊』もこの時持つて來たが東京ではやらなかつた。私は態々横濱まで見に行つた。今の松蔦君當時の莚若君と二人で泊りがけで見に行つたのである。東京では『ゼ、バルカン、プリンセス』『ゼ、メリイ、ヰイドオ』『ア、ワルツ、ドリイム』などが演ぜられた。その時、私達の間に人氣があつたのは『ゼ、バルカン、プリンセス』で女官を勤めたドロンイ・テンプル孃であつた。この人は體も立派だつたし、聲も好かつた。この人はこの時來たつきりで、もう來なくなつて了つた。さう言へば、この時來たテノルにマクスエルといふ立派な役者がゐた。『チヨコレエト兵隊』のスピリドフ少佐（シヨオの原作ではサラノフ少佐に當る役）が殊に好かつた。終の幕のナヂイナ（シヨオの原作ではライイナ）の從妹マスカ（シヨオの原作にはない役）とのヂユエツトなどは、今でももう一遍聞いて見たいやうな氣がする。旅役者にして置くのは

惜しい位の人であつた。果してその翌年から來なくなつて了つた。この時の花形であつたマツヂ・キンセント孃も、年は取つてはゐたが、悪い役者ではなかつた。

帝國劇場が出來てから、この一座はここへばかり來るやうになつた。『チョコレェト兵隊』が始めて東京で演ぜられたのも帝國劇場である。この時ポポフ大佐（原作のペトコフ少佐）を勤めた、何とかいふ、丈のひよろ長い滑稽な役者は、有樂座以來私達の贔屓役者であつたが、今年は來てゐない（去年は來たさうであるが、私は日本にゐないので見なかつた。スピリドフ少佐はもうマクスヱルではなかつた。唯ボビイ・ロバアツのブウマアリ（原作のブルンチュリ）だけが相變らず枯れた藝を見せた。この時のレパアトリイには『ベル、オブ、ニュヨオク』『カウント、リュクセムブルグ』などがあつた。

（二）

二度目にこの一座が帝國劇場を訪問した時（去年の夏）は、私は日本にゐなかつた。私はその時分に丁度本場の倫敦にゐたが、かういふ種類の物は一つも見なかつたと言つて好い。私はかういふ種類の芝居を研究に行つたのではないから、見に行きたくも時間に餘裕がなかつたのである。併したつた一度、友達に誘はれて一番評判の高かつた『ガアル、イン、ゼ、タクシ』といふのを見た。倫敦第一の人氣者ガアチイ・ミラアが女主人公のスザンに扮するのである。ガアチイ・ミラアは聲の量に於いても、迚も本物のオペラ唄ひに敵はないし、美人といふ顔立でもないのだが、その如何にもあどけな

い可愛い樣子が倫敦中の人氣を自分一人に集めてゐるのである『ガアル、イン、ゼ、タクシ』は早くも去年の帝國劇場で演ぜられたさうである。私が向うにゐた時分はやつてゐたもので、今年帝劇で演じられるものには『オオ、オオ、デルフイン』『ダンシング、ミストレス』などがある。倫敦にゐる時分、私は或日いつでもこの一座の總監督として日本へ來るスミス氏の馴染のあるひよろ長い姿を往來で見かけた。ヘエマアケツト座の前の坂を忙しさうに步いてゐたのである。「先生、東洋行の仕度で忙しいな。」私はこんな事を思つた。その時分、ヘエマアケツト座ではロオレンス・アアキング夫婦が『颱風』を演じてゐた。そのアアキング夫婦も、こなひだ難船して悲慘な死を遂げたさうである。『運命』は私のあの短い旅にも悲しい思ひ出の影を投げるのである。

今年も亦バンドマンが來た。この廿六日から一週間、每日外題を代へて、帝國劇場で打つ事になつた。

素より旅の興行である。倫敦の本場で見るやうに、大勢の美しいコオラス、ガアルスを舞臺の上に見る事は出來ない。オオケストラの人數も僅に五六人位なものである。コンダクタアが片手にバアトンを振りながら、ハアプの代りに片手でピアノを彈く。道具も帝劇の舞臺では小さいので、時々帝劇所有の木立の袖などが左右から顏を出す。併し、兎にも角にも西洋人がやる西洋の芝居である。舞臺に漲る西洋らしい氣持は思ひ出の種ともなり、あこがれを誘ふ匂ともなる。勿論見物席にも西洋の婦

人が多いから、いつもよりはずつと花やかである。私は唯この空氣が吸ひたいばかりに、出來るなら一週間續けて通はうと想つてゐるのである。藝術に教を乞ふ爲ではない。生活に窮屈を忘れたいからである。少くもここには自由がある、解放された世界がある。

（四）

この一座のやるミウジカル、プレエに高尙な藝術を要求するのは無理である。ドラマから言へば低級なメロドラマである。オペラから言へば通俗なオペレツタである、物語の初はいつも物々しくて、解決はいつも簡單迅速に濟んで了ふ。この種の芝居の流行が歐羅巴諸市（殊に倫敦）の眞面目な劇に對する趣味の向上を妨げてゐる事も事實である。ヰリアム・アアチヤアやアアサア・ジヨオンスなどが口を極めてその害毒を喋いてゐるのも、この種の音樂劇に對してである。併し、それにも干らず現今歐羅巴の諸市を風靡してゐるものはこの種のオペレツタである。モスコウは例外として、伯林でも、巴里でも、ストツクホルムでも、クリスチアニアでも、興行界で實際景氣の好いのはオペレツタだけである。維也納や倫敦の市民のオペレツタに對する熱狂は言ふまでもない。ラインハルトが幾ら騷がれても、露西亞のバレエが如何程珍らしがられても、興行の日數と見物の人數と興行師並に作者の收益とでは、迚もオペレツタには敵はないのである。極見易い證據がこれである――科白劇や眞面目なオペラは國家なり市なり帝王なりの補助を受けなければやつて行けないのが多いのに、オペレツタだ

けはみんな獨立で立派に維持を續けてゐるのである。

衆愚の惡趣味が眞面目な藝術の進行を妨げてゐる事は日本も西洋も同じである。幸と日本にはまだオペレツタがない。その代りオペレツタよりもつと下等なもつと惡趣味な物が澤山ある。西洋では識者に眉を顰められるミウジカル、コメヂイも、日本へ輸入されれば向上の一路となるまいものでもない。私はこの意味から見て、俄にバンドマン一座の演藝を輕蔑したくない

（五）

それに、流石は西洋人で、かういふ一座にも立派に藝術的良心がある。私は甞てこの一座の稽古を有樂座で見た事があるが、舞臺監督の嚴しいのには驚いた。芝居が濟んでから、その晩の出來が惡いといふので、音樂指揮のスタンフオオド君が、もうみんな歸つてしまつた劇場に、オオケストラだけを留めて置いて、いつまでもいつまでも或同じ箇所を練習してゐるのを見た事もあつた。私は斷言して憚らない――日本の現今の歌舞伎劇にも、日本の現今の新派劇にも日本の現今の新興劇團にも、バンドマンの一座程の藝術的良心を持つたのは一つもないと。

ゆうべは初日で、倫敦のダリイスが大層當てたとかいふ『婚禮市場』といふのを見た。父の仇の娘に戀するといふ筋は、この頃新富座でやつて居る新派劇『片思ひ』を思ひ出させた。さういふ作られたる境遇」のメロドラマが最早私共の興味を誘はないのは是非もない。素よりこの種のミウジカル、

コメヂでは、局部局部の踊なり唄なり滑稽な對話なりを斷片的に樂むべきである。併し『婚禮市場』にはそれらが誠に少かつた。序幕ではハアリンガム卿とその從僕ブリンカとの亞米利加に關する對話が面白かつただけである。三幕目ではミヂに扮したロマス孃とキチ・ケントに扮したビイチ孃とが踊の輕いところを見せただけである。唄では殆ど賞すべき所がなかつた。大部分はメロドラマで、しかもジヤツクに扮したイレガアト君の「腹のない大芝居」が、その徒な努力を氣の毒に思はせた。この人の唄の聲にも、量と味が不足だつた。

ボビ・ロバアツ君はハアリンガム卿で、餘り働く所はなかつたが、それでもその落ちついた枯れた藝は、相變らず注目に値した。從僕ブリンカに扮したジミ・フウバ君は始めての顏だが、少し臭かつた。女優では女中のエンマに扮したアヂ・レンナアド孃が少ししか唄はなかつたが、聲の量も質も好いやうに見えた。

『結婚市場』は餘り「芝居」が多いので、然程私達を喜ばせなかつたのである。今夜は倫敦で看板ばかり見た『オオ、オオ、デルフイン』である。やがて有名な『ガアル、オン、ゼ、フイルム』や『ダンシング、ミストレス』と見られるやうである。私は毎晩樂しみに——そして或意味では教へられに——行かうと思ふ。(大正三、六月)

マアテルリンクの『内部』

（大正二年九月――藝術座）

（一）

「まん中の窓へは誰も來ない。」

この一句を文字で讀んだ瞬間に、この詞に伴ふ動作を考へる事が出來れば、その人は演劇に對する天分を持つた人だ、ほんとに戯曲の讀める人だ……

英吉利の新派の役者のグランヰル・バアカアはこんな事を言つた。

この意味から言へば、私にはこの『内部』といふ戯曲を「讀む」といふ力さへない。これを「劇として考へる」力のないのは無論の事である。

「まん中の窓へは誰も來ない。」

私にはこの詞のシグニフイカンスがどうしてもしつかりと掴むことが出來ない。それ故、私には歐羅巴人に伍してこの戯曲を論ずる資格はないかも知れぬ。

私は唯日本人として、日本の東京で演ぜられた、日本語の『内部』について、感じた所を遠慮なく述べる事が出來るだけだ。

（二）

吾々は既にこの Genre に屬する、同じ作者の戯曲を三つとも日本で見た。

一つは東京俳優學校の生徒が有樂座で演じた L'Intruse である、一つは土曜劇場が同じ座で演じた Les Aveugles である、一つはとりで社が精養軒で演じた L'Interieur である。即ち『内部』は今度で二度演ぜられるわけである。

舞臺の上に全く新しいテクニツクを齎したこれらの小戯曲が、新しい役者の野心を誘ふのは、西洋も日本も同じ事であるらしい。併し、その野心を目的に向つて發展させる努力と忍耐と研究とに於いて、日本は餘程西洋に負けてゐるやうである。

既に三つの内、最も近く原作者を私達の側へ連れて來てくれたのは、俳優學校の『闖入者（茅野文學士譯）であつた。土曜劇場の『群盲』（私の譯）が私達の待つてゐたやうな氣分を一つも出してくれなかつたのは、役者が拙いから許りではなかつた。その責の九分九厘はその演出を監督した私にある。とりで社の『室内』（滿壽治氏譯？）は舞臺の設備に「煩悶」が唯「煩悶」として現れたのを悲しんだ。役者では老人に扮した長尾君の技藝に十分理解の出來る研究があつたのを愉快に感じただけである。

藝術座の『内部』は少くとも、これら三つの犠牲を經て來たのである。藝術座の『内部』はこれら新劇壇の戰死者の死骸を踏みつけて出て來た新しい戰士である。

彼は果して、前の戰に斃れた人達より强いであらうか。

（三）

『侵入者』にあつては、「死」が舞臺にやつて來るのを、吾人は息を詰めて待つてゐるのである。『内部』（私は『内部』といふ題の譯を好まない。作者はやはり建築家が使ふと同樣な意味に於いて、この戲曲の題を L' Interieur とつけたのではあるまいか。この戲曲を『内部』と呼ぶのは、ヱデキントの『春の目覺め』を『春機發動』と譯す類である）にあつては、「死」が吾人を連れて舞臺の上に出て來るのである。そして、まだ無意識な「永遠の悲劇」にぶつからうとするのである。『群盲』にあつては、吾々のまん中に「死」が坐つてゐるのを知らないでゐて、突然それを見つけて驚くのである。

『侵入者』と『群盲』とは、劇的な「期待」の焦點を、吾々の目の前に開けてゐる「物を言ふ」舞臺の上に持つてゐる。

ひとり『内部』は、劇としての「期待」の焦點を、吾々の前にある舞臺とは全く隔絶した、窓の内の「物を言はぬ」舞臺の中に持つて居る。

それ故に『内部』は、これらの三つの戯曲の内で、最も演出に困難を感ずるものである。私がどれもこれも不滿足な中で、俳優學校の『侵入者』に最も多く作者の靈魂を見たと言ふのも一つは作その物の書き方が、如何に幼稚な演出法でも相當に Effect が出せるやうになつてゐるからではなかつたらうか。

（四）

小戯曲『内部』を味はゝうとする者は、先づ二つの舞臺を豫想しなければならぬ。一つは「家の中」と一つは「家の外」と。

さうして、この「家の中」と「家の外」とは、しつかり締め切つた三つの重い窓と門を卸した三つの楢の戸と古い家の厚い壁とで、嚴重に緣を絶たれねばならぬ。

内と外との隔絶。さういつた氣持が藝術座の道具に現れてゐただらうか。私の見た壁は紙のやうに薄かつた。私の見た窓硝子は紙のやうに賴りがなかつた。私の見た戸は茶箱の蓋のやうに毀れ易かつた。しかも窓には窓の生命とも言ふべき棧がなかつた。窓が自ら守りもし、外界に當りもするものは、棧に依つてである。窓に於ける棧は、人間に於ける骨である。肉を無視した未來派の彫刻家も、人間の骨と筋を見ない訣には行かなかつた。

私は決してこの舞臺に寫實を必要とするのではない。シムボリカルだと稱へられた藝術座の道具

に、何等シムボルを感ずる事が出來なかつたのを悲しむのである。あの道具で、外の話が聞えないといふ事を思はせようとするのは、寒中に單衣一枚着せて、暖いと思はせようとするやうなものである。私はここに芝居の見物に關する非常に古い法則を述べたい。芝居の見物は、理想的に言へば、まだその脚本を讀んだ事のないものでなければならぬ。若し脚本を讀んだものなら、一度脚本をすつかり忘れて、始めてその芝居に接するつもりで幕の明くのを待つものでなければならぬ。語を換へて言へば、或芝居を見るといふ事は、その芝居の脚本の第一頁を生れて始めて開いて見るといふ事と同じでなければならぬ。脚本をよく讀み、よく理解し、よく記憶してゐるものが、若し「芝居の見物」といふものであつたら、芝居は何といふ易しいものであらう、そして芝居は何といふつまらないものであらう。藝術座の『內部』の道具は、寫實的にも象徵的にも、この戯曲が舞臺の上に要求する重要な條件の一つを「見物」に感じさせる事が出來なかつた。

內と外との關係は濟んだ。今度は「外」だけを放して考へて見る。「家の外」は更にこれを三つの舞臺に分けて考へる事が出來る。第一は見物の直ぐ前にある大きな柳の木の蔭になつてゐる暗い庭である。第二は月の光を浴びながら村の人達が近づいて來る坂道である。第三は見物には見えない、家の向う側の芝原と吹井戸のある庭である。第一は「死」の報知が立つ場所である。第二は「死」その者が近づいて來る道程である。第三は「死」が到著する場所である。この戯曲の性質から考へて見るの

に、第一の場所は最も明に最も著しく現されたければならぬ。第二の場所は明示される必要はないが、暗示される必要がある。第三の場所は全然示す必要がない。「家の中」の戸が明いた時、唯暗い空が見えれば十分である。

藝術座の道具は第一の場所に關して最も重大な條件の一たる Distance（暗い木の蔭に立つてゐる二人の人とランプの光で明かるい家の窓との間の距離）を無視した。窓へ近く行くといふ事と窓を離れて遠く立つといふ事との間に餘り多くの差別を見る事が出來なかつた爲に、家の外に立つ二人の心の相違を十分味はふ事が出來なかつたのは殘念である。二人を暗い影で包む大きな柳の樹も必要ではなからうか。

第二の場所については何等の Suggestion もなかつた。第三の場所には、暗い空と海燕のやうな大きな星と銀の編棒が踊つてゐるやうな噴水が見えた。

さて今度は「家の中」について考へて見る。

私は第一この家が一階であるか二階であるかについて疑を持つてゐる。グラウンドフロオアの三つの窓に燈がついてゐる事は斷つてあるが、一階家だといふ斷りはない。三階の筈はないが、ことに依ると二階かも知れぬ。併しこれは唯さう疑つて見るだけで、疑ふのにも確りした理由はないのである。

窓の大きさは三つとも甚しく廓大されてゐた。これは家の内部を成るべくはつきり見物に見せる爲

だといふ主張があるやうに聞いた。併しこれらの大きな窓は、何れも位置が高過ぎた爲に、その大部分は家の中の人間となんにも關係のない唯空虚な空間を占めてゐるだけだつた。家の中の老人などは、坐つてゐると、首だけしか見えなかつた。（土間のG行から見て。）

ヒユネカが定めてゐるやうに、窓はこの戯曲のシムボルであるかも知れぬ。併し。そのシムボルをなぜ誇張しなければならないのであらうか。この窓を普通の大きさの窓にしたら、シムボルがシムボルにならないのであらうか。シムボルといふものは、普通の物が普通の形をしてゐる所にはないものだらうか。シムボルとは「廓大」の「異名」であらうか、「誇張」のシノニムであらうか。藝術座の川村花菱君が歌舞伎の第百五十九號に書かれた文章によると、「少くとも十人以上の多數に見られるものとして、壁に由つて限られた三つの離れた窓を通じて室内を見る事は不可能である」とある。それは勿論さうである。併し見えないからといつて、見えるまで窓を押し廣げなければならない理由がどこにあらう。

庭にゐる二人は、なぜ室内の人々の動作を、一々言語に換へるのであらうか。

この芝居の見物は、自分の一度はつきり見た動作を、もう一度詞にして聞かなければならないのであらうか。マアテルリンクの新しい技巧といふものはさういふ所に在るのであらうか。

距離と光と透明な窓硝子に依つて靈化された（spiritualised）動作といふのは、夢の中で見る人の動作のやうなのを言ふのではないだらうか。それとも電氣のカンカンついたショオキンドオの中の反物

か何かのやうにはつきり見えるものを言ふのであらうか。

（五）

次にこの戯曲の中を動く人間について考へて見る。

老人も見知らぬ人もマルタもマリイも「悲劇」の當事者でないといふ點に於いては、みんな同じ地位にある。この四人は吾々と同じ Zuschauer である、見物人である。さうしてこの四人が持つてゐる四種類の心は、吾々見物が持つてゐる四種類の心である。

吾々は吾々と同じ見物たるこの四人の姿を見る必要はない。吾々の目の前にある「家の外」の舞臺は、吾々の椅子に續いた暗い見物席だと思つてゐれば好い。吾々は唯吾々の持つてゐる四種の靈魂の聲を聞いてゐれば好いのである。吾々が眞に見ようとする舞臺は、窓の中の明かるい部屋である、家の「内部」の悲劇である。

藝術座が「家の外」の舞臺を見物席と同じ暗さにしたのは、四人を「悲劇」の見物として考へたからであらう。それに道理のない事はない。併し、その眞暗な「舞臺の上の見物席」で、なぜこの四人の見物人は多くの場合「悲劇」を背後にして、吾々見物に「悲劇」の説明をするやうな態度を取つたのであらう。

併しながら、よしこの四人の見物が吾々と同じやうに、絶えず明かるい窓の方へ注意の目を見張つ

てゐたとしても、私は藝術座の作つた「家の外　の暗い舞臺に贊成する事は出來ない。
吾々は吾々の representatives たる四人の心の聲を聞くだけでは滿足が出來ない。吾々はこの四人の姿が見たい。吾々は「吾々自身」の顏が見たい。吾々は肉もあり魂もある「全體」としての「吾々自身」が見たい。
次に私はこの四種の人間を一人々々放して考へて見たい。
老人は殆ど「死」その者であると言つても好い程「死」に近い人である。それでゐて、「生きてゐる者」に向つて非常な注意と同情を惜しまぬ人である。かれはどうしても「死」の逃れ難いものである事を知つてゐる。併しながら、それに就いて全く無意識な「家の内部」を突然混亂させるに忍びないのである。小さいタンタジイルに「死」の必ず來るのを知りながらも、二人の姉と力を協せて出來るだけ「死」の來る時を延ばさうとしたアグロワアルの心は、やがてこの『內部』の老人の心である。
見知らぬ人は水死の娘を發見した人である。かれは發見者でありながら、處置のしやうを知らぬ人である。かれは「物」を見て「物の內部」を見る事の出來ない人である。かれは唯水死をした娘が手を握つてゐたか、握つてゐなかつたかを明に覺えてゐるだけの人である。「赤んぼは目が覺めなかつた。」といふ意味の深い最後の詞も、言ふ人自身は唯眼前の光景を見た通り述べたに過ぎない。見知らぬ人と老人との對照は、知つて知らない人と知らないで知る人との對照である。

作者が孫娘の名にマリイとマルタとを選んだのに、聖書から來た意味があるかどうかは分からぬ。併し、マルタが絶えず、物質上の事のみ思ひ煩ふ實際家であることは爭はれぬ。

マリイは、可哀さうだから今夜は「言ふな」と言ふ。

マルタは可哀さうだから早く「言つてやれ」と言ふ。

老人は「言ふな」と言ふマリイに對しては「言はなければならない」と言ふ。「言つてやれ」と言ふマルタに對しては「さう早く言へるものではない」と言ふ。

「言ふな」と言ふのも若い心である。「言へ」と言ふのも若い心である。「言はなければならぬ」が又「待たなければならぬ」といふのが、老人を通して見られる作者の智の理想である。'They are sad, but they draw nearer. Their hearts are full of pity, but they must advance……老人のこの詞は、この小悲劇全體を包む ominous な氣分を現してはゐないだらうか。

私は藝術座の舞臺で、この四種の違つた人間を四種の違つた人間として見る事が出來なかつた。この四種の違つた靈魂を四種の違つた靈魂として聞く事が出來なかつた。私は唯同じやうな tempo で同じやうな詞を言ふ、四つの黑い Silhouettes を見ただけだつた。

「家の内」の人物は、これを一團として考へる事が出來る。かれらは「生命のない人形」(Lifeless puppets) である。かれらは自分達が何をしてゐるか知らない。かれらは自分達が何處にゐるか知らな

い。かれらは自分達が何であるかをさへ知らない。人間世界のカリカチウルである。日常生活のシムボルである。忽ち破れる夢のやうな賴りない人生の縮圖である。

その觸れば直ぐと毀れさうな人生が古い丈夫な家で包まれてゐる所に、この戯曲の出發點があるのではなからうか。

藝術座の舞臺では、家の構へが餘りに弱いところへ、中の人間が餘りに强く照り輝いて見えたので、脆い物が丈夫な箱に包まれてゐるといふ感じはしないで、丈夫なものが脆い箱に包まれてゐるといふ感じがした。

「家の內」の團欒を中央の窓に集めて左右の窓を視力を失つた二つの目のやうにほかりと明けて置いてはどうか。「家の內」の父がその側に坐つてゐるといふ chimney corner といふものは、必ず部屋の右か左になければならないものだらうか。「家の內」の人間の動作には見知らぬ人や老人が口で言ふ以外の動作があつては惡いのだらうか。二人の臺詞で知る「家の內」の或動作とその次の動作との間には、動作の連續といふやうなものがあつては惡いのだらうか。「家の內」の或一人が同じ動作を幾度もするとして、偶その內の一度を見知らぬ人なり老人なりが見つけて言ふといふやうな場合（例へば父が唇へ指を持つて行く事など）があつては惡いのだらうか。これらは私が自分一人の疑問として、藝術座に敎を乞ひたい點である。

藝術座の舞臺では、老人なり見知らぬ人なりが、「家の內」の或動作を描寫する直ぐ前に、「家の內」で突然その動作が起る外、一貫した一家團欒の光景が見られなかつた。

（六）

最後に私はこの小戲曲を全體として考へて見たい。

一體或一つの戲曲を論ずる場合に、これを象徵的な戲曲だとか、これは心理的な戲曲だとか、これは氣分的な戲曲だとか、これは實寫的な戲曲だとかいふ風に、或一つの箱に入れてしまふ事は非常に危險な事である。苟も偉大な點のある作品には、必ず幾種かの價値ある傾向が含まれてゐる。決して象徵なら象徵ばかりではない。決して寫實なら寫實ばかりではない。

併しながら、又一方から考へて見るのに、吾々は吾々の天性として、或一つの戲曲にぶつかると、その戲曲全體の傾向といふものを考へずにはゐられない。さうして又、大抵な戲曲には、たとひ種々な分子が含まれてゐるとしても、全體としての或傾向といふものが、きつとある。

或西洋の役者は、『內部』を因襲を脫却した一つの新しい Dumb show（默劇）として考へた。私の思ふに、この場合、「家の外」の人々の詞は、「家の中」の人々の動作に對して、因襲を脫却した或新しいリズムを作り出さなければならない。この考へ方は、この小戲曲を殆ど一つの音樂として取扱ふ考へ方である。私にはまだ斯かる考へ方の舞臺に實現された場合を、想像する事さへも出來ない、私の

頭はまだそこまで行つてゐない。私は唯抽象的にかういふ考へ方をも面白いと思ふだけである……

『內部』の全體を心理的な戲曲として考へる事は無理かも知れぬが、老人と見知らぬ人との對照、マリイとマルタとの對照などには、立派な心理解剖がある……

「家の中」が人生の象徵である事は何人も否むまい。「家の中」の生活は明かるい平和な生活である。その明かるい平和は無知な明かるい平和である。自分達の內に死んだ人がゐるのを知らない程無知な明かるい平和である。その平和は扉のハンドルを一つ廻す瞬間に破れてしまふ平和である……

戲曲『內部』はちよつと考へて見ても、これ程色々な分子を含んでゐる。併し私は全體としてこの小戲曲の取扱ひ方を考へて見たい。

戲曲『內部』は日常生活の悲劇である。La tragique quotidienne である。Alltags drama である、亞米利加の或詩人はこの戲曲の題を "Home" と譯した。或獨逸人は "Zu Hause" と譯した。どこの家にもある事柄である。吾々が每日のやうに見る悲劇である。

戲曲の組み立て方にも、全く現實以外の分子がない。同じ作者の書いた同じ種類の戲曲でも『群盲』や『侵入者』にはまだ特殊な人物なり特殊な situation なりが考へられてゐる『內部』になると、それが全くない。ある家の娘が死んだ。娘の家ではそれを知らずに平和に夜を過ごしてゐる。娘の死を知つた人がその事を言ひに來て、家へ這入れないで躊躇してゐる。娘の死骸が著いたので、やむを得ず

それを言ひに這入る。平和な團欒が哀傷の混亂となる。」戯曲のこの進行の內に、どこに現實以外の分子があらう。

老人の詞の內容なり長さなりを以て非現實だとする人があるかも知らぬ。併し、詞の內容の現實であるか非現實であるかを斷定する事は決して容易でない。露西亞で生れた作者自身から見れば、吾々には一見非現實に見える『どん底』の人物の詞も一々現實であるに相違ない。しかも、詞の內容といふものは、舞臺の上での取扱ひ方一つで、現實的にも聞えて來るし、非現實的にも響いて來るものである。この戯曲の詞の長さを日本の譯語で測らうとするのは無理である。少くとも私が英語なり獨逸語なりで（私は恥づかしくも、まだこの作を原文で讀んだ事がない）讀んだところでは、決してこの老人の詞を莫迦々々しく長いとは思はない。

見知らぬ人が見物にとつては意味の深い詞を吐いても、當人は唯眼前の出來事を叙してゐるだけだといふ事は前に說いた。マリイやマルタの現實的な事は無論である。

「家の中」の人々の動作も決して現實以外の事ではない。

私はこの戯曲をどこまでも現實的な戯曲として、寫實的な舞臺の上に動かして見たい。マアテルリンクの故鄕のガンに近い田舍を、私は一度汽車で通つた事があるが、あすこいらにある氣持の好い古い柳、あゝいふものには命は無からうか。ベルジックの田舍の百姓の風俗、或はフラマン風の女の風

俗、私はさういふものを舞臺の上に見たかつた……

私は私の道樂氣からこんな希望を述べるのではない。私はこの戯曲を「現實の世界」にして見て、その現實の奧に潜む象徴を探りたいと思ふからである。「象徴の世界」に象徴を見るよりは、「現實の世界」に象徴を見る方が深いと思ふからである。

私がこの戯曲の舞臺に地方色を求めるのは、現實を求めるのである。作者がこの作を書いた當時、作者の周圍にどんな現實があつたか、それが知りたいからである。

私が西洋の芝居を見て、始めて分かつた事の一つは、どんな人のどんな作にも、きつとその人の生れた土地なり住んでゐる土地なりの地方的色彩があるといふ事である。

藝術座の舞臺は、道具が非現實で、人物が現實だつた（しかもその現實には何等の地方的な研究がなかつた）。老人は唯さへ長たらしい日本語を、餘計に長たらしく延ばしてゐた。見知らぬ人は暗闇の中で頻に意味深げな動作をしてゐたが、それは暗いのでよく見えなかつたばかりでなく、稀に見えても日本の昔からの芝居にある「思入れ」といふものより他の物でなかつた。

藝術座の『内部』の演技を見て、私が受けた印象を正直に言へば、唯「戯曲に勿體をつけて演じてゐる」といふ事であつた。私はこの演技を見て、髯題目といふものを思ひ出した。髯題目とは、南無妙法蓮華經と唯分かり易く書けば好いのに、わざと妙なところで延ばして見たりはねて見たりして、

髭のやうに書いた七文字を言ふのである。
「代表的氣分劇」とは藝術座が恣にこの戯曲の名の上に附けた角書である。藝術座はこの戯曲を簡單に氣分の芝居だとしてしまつたのであらうか。
この戯曲に含まれる氣分は、元より色々あらう。併し、その内でも殊に吾々が舞臺の上に見たかつたのは Breathless な氣分であつた。この氣分は老人と見知らぬ人が舞臺に出て來た瞬間に作らなければならぬ。ところが、二人は悠々と「勿體をつけて」歩いて出た。(大正二、九月)

『モンナ・ワンナ』の不可思議

（大正二年九月――藝術座）

（一）

藝術座の『モンナ・ワンナ』を見て、私は多くの疑を起した。戲曲その者の上にも、舞臺その者の上にも。

一體『モンナ・ワンナ』といふ作は、マアテルリンクの作風に一轉機を示したものだと言はれてゐる。今まで、切れ切れな謎のやうな詞を使つてゐた人が、滔々と論理的な說明的な詞を使ふやうになつた。今まで、決して場所や時代を明示しなかつた人が、始めて場所や時代を明示するやうになつた。今まで、內部生活の葛藤を唯內面的に話してゐた人が、始めて內心の爭闘を外面的な形で見せるやうになつた。謎と氣分と深祕との世界にゐた作者は、論理と眞實と歷史との世界へ出て來た。死と運命と恐怖とに慄へてゐた作者は、生と智慧と勇氣とで立つやうになつた。まあ、大抵の批評家はかう言ふのである。私の疑は先づそこから始まる。

『モンナ・ワンナ』は果して、初から終まで、論理的に解釋のし盡せる戯曲だらうか。『モンナ・ワンナ』は眞理と智慧の外、ambiguous な何物をも持つてゐない戯曲だらうか。作者は果して『モンナ・ワンナ』に於いて、「深祕」と別れを告げてしまつただらうか、「謎」を振ひ落してしまつただらうか、「運命」を抑へつけてしまつただらうか。

私は先つプリンチヷルといふ人物を一人捕まへて考へて見る。彼はなぜワンナを裸にして陣屋へ呼んだのであらうか。その事については彼は一言も言つてゐない。ヱドヲオド・トマスのやうな作者に同情のある批評家は、ブリチワルの待つてゐた幸福は明に肉交ではなかつたと言つてゐるが、そんならなぜマントル一枚で來いなどといふ條件を出したのであらうか。或獨逸の批評家は、少くとも初は「肉」が目的であつたらうと疑つてゐる。プリンチワル自身も「私はもう駄目だと覺悟してゐました。一切を私と一緒に引き倒してやらうといふ狂妄な願ひを持つてゐました」と言つてゐる。兎にも角にも、ワンナが陣屋へ來るまで、プリンチワルがなんにも極つた意志を持つてゐなかつた事は、彼自身の詞に聞いて見ても分かるやうである。プリンチワルの行くべき道はワンナにぶつかつて、始めて開けるのである。そこに「運命」がないであらうか。

かれは自らから言つてゐる。「あなたの言葉でない言葉が、あなたの擧動でない擧動が、ただ一つあれば……私の憎みは扇ぎ立てられたでせう」と。

ワンナの口の利き方一つ、目の使ひ方一つで、プリンヂワルは女を憎んだかも知れないのである。そのプリンヂワルが、女に手さへも觸れなかつたのである。

「一目あなたを見て、それが出來ない事だと分りました。」と言つてゐる。「あなたの目は私を押しのけない、私を威さない。」と言つてゐる。併し、それがなんの說明にならう、なんの解釋にならう。そこに戀の「深祕」がないであらうか。

「ピザへ入らつしやい」「私の保護の下にいらつしやい、私があなたを引き受けます。」この位の詞で、深くも考へずに敵將の妻について敵地へ踏み入つて行くプリンヂワルの心も、「運命」を外にしては解し難い。

プリンヂワルは飽くまで「運命」を作つて行く人ではない、「運命」に作られて行く人である。

（二）

モンナ・ワンナは、プリンヂワルに比して、更に一層不可思議な人物である。

ワンナが裸で敵の陣屋へ行かうと決心した動機は何にあらう。勿論犧牲の精神からである。ピザの人民を飢渴から救はうとする勇猛心からである。併しながら、ワンナは果して「貞操の犧牲」といふやうな事までを、はつきりと意識してゐたであらうか。私は先づそれを疑ふ。「マントル一枚で來いといふから、マントル一枚で行かなければならない。」戲曲に現れたワンナの思想は唯これだけである。

彼女は唯「行かなくてはならない。」と言ふ。「従はなくてはならない。」と言ふ。ギドオに向つては、「我慢するのはつらいだらう。」と言ふ。「察してゐる。」と言ふ。併し、唯それだけである。彼女は決してこれ以上口を開かない――ワンナはこれ以上の事を思つてゐながら、これ以上の事を言はないのであらうか。これ以上何も思つてゐないから、これ以上の事は言へないのであらうか。それも私の疑である。

「自分の貞操を犠牲にしても、人民の命は救はなくてはならぬ。」かういつたはつきりした自覺がワンナにあつたかどうか。私はそれを疑ふ。ワンナが敵陣へ行く心には、人民を救はうといふ外に他意があらうとは思へないが、それが爲に自分の貞操がどうなるか、自分の信義がどういふ目に出逢はなければならないか、そこまで彼女が考へてゐたかどうかは疑問である。彼女が他の傳說的女傑と異なる點はそこである。ワンナの不思議はそこに始まる。「人の命を救ふ程貴い事はない。美德も理想も、名譽だ信義だと呼んでゐるのも、みんなそれに比べれば物の數ではない。」と言つた老マルコオの詞をこの戯曲一篇の精神だとしたパウル・ゴルドマンは餘りにこの戯曲を倫理的に考へてゐる。私は寧ジョワンナに Instinctively wis といふ形容詞を附けたアァサ・シモンズに同意を表したい。

ワンナが愈ギドオを離れて、出て行く時の心持はどんなであつたらう。「私の感情を語る詞はない。」と言つてゐる。「私はあなたを愛してゐるが、それでもやつぱり行かなければならない。」と言つてゐ

る。「もう歸つては來まい。」とギドオが言ふと、「いいえ歸つて來ます。」と言ふ。エドヲオド・トマスは、ギドオの目を見ようとして、これに突き退けられた時、明にワンナは夫の愛の暴君的である事を知つた、夫の考へてゐる純潔が唯「肉」の問題であるのを知つたといふ風に論じてゐるが、私はそれを疑ふ。ワンナは果してギドオの愛を疑ひながら家を出て行つたであらうか。作者は序幕の終のワンナに於いても、三幕目の終のワンナを準備したのであらうか。私はさう思はない。ワンナはまだ不可思議である。ワンナはまだ深祕である。

プリンヂワルの陣營に於けるワンナは家を出る時のワンナより餘程饒舌になつてゐる。併しながら如何に詞が多くなつても、依然としてワンナの心は不可思議である。彼女は「愛」を說く。「愛の證據」を說く。「運命と愛との戰ひ」を說く、「愛の勇氣」を說く。併しながら、美しく寂しい初戀の追憶は唯初戀の追憶として留まるのである。彼女は忽ち夫の嘆きと絕望の目と衰へた顏とを思ひ出して、急いで歸らうとするのである。この幕でワンナが無意識にプリンヂワルを戀し始めたやうに解釋する批評家もあるが、私にはどうもさう思へない。無意識にも、無自覺にも、現在のワンナはプリンヂワルに對して「戀」といふやうなものを持つてゐるかどうかさへ分からない。私の見たワンナは唯プリンヂワルを友達として取扱ひ始めただけである。それも決して子供の時の友達といふ以上には取扱つてゐないのである。そこにワンナの子供らしい不可思議がある、愛すべき深祕がある。

ギドオを疑はずに家を出たワンナは、プリンヂワルに對して友情以上の愛を持たずに家へ歸つて行くのである。

三幕目に於けるワンナは、前の二幕に於けるワンナよりは餘程大人らしくなつてゐる。餘程自覺的になつてゐる。餘程論理的になつてゐる。併しながら「一生に唯一度しかない眞實」を打明けて、「それを信じなくてはならない訣のある」ギドオがそれを信じなかつた瞬間に、忽ち心をプリンヂワルの方へ持つて行くのはどういふ訣であらう。「一生に唯一度しかない眞實」といふものは、さう信ずるにたやすいものであらうか。それを直ぐに信じないと言つて、直ぐその信じない人を捨てるといふのはどういふ心であらうか。「若し夫がそれを信じたら、ワンナのプリンヂワルに對する愛は減つたであらうか。」かういつたアルフレツド・ケルの疑は、やがて私の疑である。ワンナは果して多くの批評家が言ふやうに――或は作者自身までが言ふやうに――「靈魂の覺醒」を經驗したであらうか。私はそれを疑ふ。ワンナはここまで來ても、私には尙不思議である、深祕である。しかも少しも憎い所のない不可思議である、愛すべき深祕である。

私は更にこの戲曲の最後の解決を考へて見る。この戲曲の最後の解決が、「ワンナの噓」である事は何人も否む事が出來まい。「一生に一度の眞實」の後にワンナは恐らく「一生に一度の噓」を持つて來るのである。

併し、嘘はやはり嘘である。人を欺く事である。ワンナの手に入れた「鍵」は果してこの「嘘」を永遠に閉ぢて置くであらうか。「眞實」で負けて「嘘」で勝つた新しい生活は、果して「美しい夢」となるであらうか。

それを「美しい夢」と信じて出て行くワンナは、痛ましい程可憐な不可思議である、哀れにも愛すべき深祕である。

（三）

私のジョワンナに對する解釋は甚しく獨斷的であるかも知れない、そして甚しく作者の意志に反したものであるかも知れない。作者は自らこの戲曲の要素を示して、「犧牲」と「靈魂の覺醒」と「運命に對する愛と意志との勝利」だとしてゐる（讀賣所載松居氏譯「モンナ・ワンナの巴里に於ける初演」參照。）併しながら、若し果してこの戲曲に於ける作者の目的が、少しも深祕不可思議な影を帶びない新道德の道程を示さうとするにあつたなら、明に作者は失敗してゐると言はなければならぬ。ワンナの犧牲には深祕がある、ワンナの覺醒には不思議がある、ワンナの勝利には不可測な未來がある。私はこの戲曲を以て「決して倫理的な戲曲ではない、戀の戲曲である。即ち、運命の戲曲である。」としたアルフレツド・ケルの說に贊成である。「戲曲作者としては經驗を增し、思索家としては智慧を增した。併しながら、この不可思議な藝術家は今まで持つてゐた魔術の或者を失つた。」と言つたアアサ・

シモンズの詞に對しては、私はかう言ひたい。「作者は今まで自分の持つてゐた魔術を捨てようとして、それをすつかり捨てる事が出來なかつたのである。作者は今までゐた世界の外へ足を踏み出しながら、やつぱり前の世界で持つてゐた物を放す事が出來なかつたのである。」と。

それ故、私はこの戯曲を以て、この作者の絶頂であるやうに言ふ批評には與しない。またこの戯曲に於いて作者が全く新しいものになつたやうに言ふ說にも與しない。マアテルリンクはやはりマアテルリンクである。そして、いつまでもマアテルリンクであらねばならぬ。思ふに『モンナ・ワンナ』はマアテルリンクをその獨自の世界から落さうとした危險な崖であつた。その崖の下にはイプセンといふ岩が尖つてゐる。ヘツベルといふ急流が流れてゐる。

（四）

松井須磨子孃のジョワンナには匂ほどの深祕もなかつた、影ほどの不可思議もなかつた。彼女はトルワルドに對するノラを演ずるやうに、ギドオに對するワンナを演じた。ワンナといふ役が、若し「解釋」と言ふものだの、「練習」といふものだのだけで完全に表現し盡せるものだつたら須磨子のワンナは一點非の打ち所のないものであつたのに相違ない。彼女は多くの學者をその周圍に持つてゐる。彼女は今年の夏のまだ暑い盛りから、この役の稽古を續けて來た劇と言ふ。

ところが不幸にしてこの白耳義の戯曲家は、決して「解釋」や「練習」だけで表現し盡せる女を書

いた事がない。かれの描いた女性を舞臺の上に表現するにはその準備の大部分を俳優の「天分」に待たなければならぬ。メリザンドが死ぬまで La verite を言はずにしまふ心持は「解釋」や「練習」で表せるものではない。ドビユツシイの音樂が『ペレアスとメリザンド』の「註譯」でないと同じやうに、マリイ・ガアデンのメリザンドはこの役の「解釋」だけではなかつた。この役で彼女を成功させたのは、彼女の「天分」である。彼女の「本能の力」である（早稻田文學六十四號所載高村氏譯「女優マリイ・ガアデンと新興音樂」參照）私はヱドヰナといふ佛蘭西の歌劇の女優がこの役をやるのを見て、マアテルリンクの戯曲に特有な長い沈默（例へばメリザンドがゴロオの嫉妬に責めさいなまれながら、始から終まで殆ど一言も口を利かない所など）は、俳優の「容姿」に力を借りなければ、とてもその意味感情を表す事が出來るものでないと思つた。『モンナ・ワンナ』に系統を引いてゐる『マリイ・マドレエヌ』の場合に於いてもさうである。序幕で、マリイが基督の聲に心を引かれて、ふらふらとシラニユスの家を出て行く所なども、悉く沈默である。二幕目で墓から甦つたラザリユスに附いて自分の家を出て行く所でも、マリイは殆ど口を利かない。大詰の終で、基督の爲に戀人のヱリユスに「去れ」といふ最後の一言を發するまでの長い沈默も著しい。作者はこれらの場合、總てをその役に扮する俳優に任してゐるのである。思想を包む美しい姿なしにどうしてからいふ役が演じられよう。

私はマアテルリンク夫人がこの役に扮したのを、ブリユクセルのテアトル、ド、ラ、モンネイで見

て、その美しい沈默の姿勢から詞よりも深い詞を聞いた。

私は、マリイ・ガアデンやジオルジエツト・ルブランに松井須磨子嬢を比べようとするのではない。マアテルリンクの戯曲を表現する「天分」に於いて、殆ど何物をも持つてゐないやうに見える松井須磨子嬢に、ワンナのやうな役を選ばせた藝術座の存在を疑ふのである。

（五）

舞臺の上に於けるマアテルリンクの戯曲（殊に『モンナ・ワンナ』と『マリイ・マドレエヌ』と）は、常に「彫刻美」と「雄辯」との藝術でなければならぬ。

吾人はマルコオ・コロンナの靜に流れる水のやうな詞に耳を澄しながら、ギドオの沈默に意味のある彫刻を見なければならぬ。ギドオの燃え上がる火のやうな詞に胸を轟かせながら、プリンヂワルとワンナとの靜な姿勢に移り行く感情の彫刻を見なければならぬ。私は『マリイ・マドレエヌ』に於けるシラニユスの「死」に關する雄辯と、周圍に立つてそれを聞くマリイやアピユスやケリユスなどの姿勢の美しさをいまだに忘れる事が出來ない。

藝術術のマアテルリンクには彫刻も見られなかつた。雄辯も聞かれなかつた。しかも、その詞の語彙と組立とは、バアナアド・シヨウの『シイザアとクレオパトラ』を譯する時にでも用ひたらさぞ好いだらうと思はれるやうな、無造作な不作法なものであつた。

ワイルドの『サロメ』

（大正四年五月——本郷座）

（一）

英吉利の文藝史家ホルブルツク・ジヤクスンが「一千八百九十年代」といふ面白い本の中に書いてゐるやうに、サロメがヨカナアンの死んだ脣に接吻すると、直ぐヘロツド王が振り向いて「あの女を殺せ」と言ふ瞬間の Anticlimax まで書いて來た時の、オスカ・ワイルドの喜びはどうであつたらう。更に「兵卒等飛び蒐り、ヘロヂアスの娘、猶太の女王サロメを楯にて壓殺す」といふ最後の「ト」書を書いてゐる間の、ワイルド自身の歡喜はどうであつたらう。

誠にワイルドが製作の秘密は「藝術の爲の藝術」にあつた。ワイルドが全人の表現は人格にあるよりは寧ろ態度にあつた。猶太の女王、ヘロヂアスの娘に對する Abnormal な態度、それを怪奇な藝術で美しい詩に爲上げたのが、ワイルドの戲曲『サロメ』である。ワイルドの珍しい贅澤な技巧に醉ふ事の出來ない人——例へば「近代劇の觀望」を書いた亞米利加のチヤンドラ教授の如き　が氣の毒

にもこの戲曲に「動機」の薄弱を嘆くのも、又やむを得ない次第である。

『サロメ』はワイルドが Conviction を以て書いた唯一の戲曲だと言はれてゐる。かれは決してこの戲曲を劇場の爲に書かなかつた。かれは何者にも拘束されずに、かれ自身の感情と想像との赴く儘にこの戲曲を書いた。それ故、戲曲『サロメ』に於いては、隅から隅までがワイルドなのである。前から後まで、上から下まで、右から左までが悉くワイルドなのである。サロメやヘロツドやヘロヂアスがワイルド自身であるは言ふまでもない。一人のカパドシア人、二人の兵卒、物言はぬ黑んぼの首斬役のナアマンまでが、ワイルド自身なのである。この戲曲の演出者は、先づ第一にそれを思はなければならぬ。

總ての俳優がオスカア・ワイルドにならなければならぬ――『サロメ』演出の第一難關は實にこの罪にある。西洋の或批評家は言つた。この戲曲は到底俳優に依つて完全に演出せられ得べき種類の劇ではない。この戲曲はマアテルリンクの「所謂あやつり人形の爲の戲曲」の一つであると。

戲曲『サロメ』には、アルフレツド・ケルの言ふ如く、一人の人物もその全體に於いて書き現されてゐない (Denganzen Menschen bringt er nie)。ヨカナアンは、その豫言の內容を以てよりは、その豫言者であるといふ事實を以て吾人に迫つて來る。ヨカナアンに就いて吾人が恐ろしく感ずる所は、唯「かれが豫言者である」といふ事だけを以てである。その他は唯音樂があるだけである。遠鳴りが

して、耳も聾ひる程の叫びを上げて、やがて隔たり消えて行く音樂のモチイフがあるのみである。ヘロツドは迷信と恐怖と神經過敏との幽靈に過ぎない。かれは「血の中を徒渉」して來た身でありながら、自分の命令に依つて流されたそれでなければ、赤い血の小さい一滴にさへ全身に戰慄を覺えるのである。かれの姿はどんな微な風にも震へる白楊の一葉を思はせるのみである。「王の人格」は何處にもない。「君主の存在」は何處にもない。サロメは肉慾と強情と心の飢渇との妖怪に過ぎない。この怪物は自分の戀ひ慕ふ男を、死骸にしても犯さずには置かないのである。(維納の劇評家マツクス・ブルクハルトは、この戯曲を「姦屍の悲劇 Die Tragödie der Leichenschändung」と呼んだ)。この怪物は自分を戀ひ慕ふ男が胸に劍を貫いて自分の目の前に倒れても、自分が戀ひ慕ふ男の姿から自分の目を放さうとはしないのである――

Je baiserai ta bouche, Iokanaan!

これがこの怪物の總てである。この怪物はこの一心なモチイフを、氣の狂つた鐘樓守が鐘を打つやうに、いつまでもいつまでも重ねて打つのである。恐ろしい楯が自分を壓し殺すまで、重ねて重ねて打ち續けるのである。その外には「女王の人格」もない、「ヘロヂアスの娘の存在」もない。更にヘロヂアスは「月は月だ」「血は血だ」といふ物質主義の結晶に過ぎない。かの女は「聲」がすれば豫言者を恐れるが、「聲」がしなければ、豫言者の存在をも忘れてしまふ人である。娘が舞へば、王と娘と

の間に何事か起ると思ふが、娘が舞ひさへしなければ、二人の間にはなんにも起らないと思つてしまふ人である。かの女は豫言者を「默らせてくれ」とのみ繰返し、唯娘に「舞ふな」とのみ繰返すのである。「王妃の人格」をかの女に探るのは徒勞である。「王妃の存在」をかの女に求めるのは無益である。

戯曲『サロメ』には人間もない、心理もない、智識もない、哲學もない。唯恐ろしい感情の一群があつて、その一つ一つが各自己のモチイフを一徹に鳴らし續けるのみである。若しこの戯曲に所謂、「戯曲的展開」があるとすれば、それは或感情の直線と他の感情の直線との交叉から起る展開があるのみである（シトラウスの音樂の批評したリヒアルト・バトカは、この戯曲を「恐ろしい感情の悲劇 Eine schaurige Gefühlstragödie」と呼んだ）。

俳優はかかる戯曲に如何なる「肉體」を加へようとするのであらうか。作者はかかる戯曲に如何なる「血液」を要求しようとするのであらうか――『サロメ』演出の第二難關は實にこの點にある。私は訝しむ、今の世界に果してこの戯曲を「目に見ゆる人生」となし得る「肉體」と「血液」とが唯の一箇でも存在するであらうかと……

（二）

私はこの戯曲を今までに四度しか舞臺の上に見てゐない。

第一が英吉利の旅役者アラン・キルキ一座のそれである。私はこの一座の『サロメ』を横濱のゲイエチで一度と、東京の帝劇で一度と、都合二度見たが、概して横濱の時の方が東京の時よりも好かつた。東京の時は、舞踏教師ロシイ氏が自作のパントミイムに一度使つた古い道具（それは多分埃及の寺院であつた！）を、何等の思慮なしにストツクから引き摺り出して來て使つたりなどしたので、イルウジヨンを破られる事が多かつた。横濱の時は、道具の不足から唯黒いカアテン（それは多分木綿ではあつたが）を舞臺一面に下げただけであつたが、その貧しい暗い舞臺の設備が、却つてサロメの姿をはつきりさせた。東京の時は、光線の使ひ方も拙劣であつた。横濱の時は同じく照明の設備の不足から、舞臺一面に漲る炬火の蒸暑い烟が、却つて場景を物凄く感じさせた。

サロメに扮したハンタ・ヲツツ夫人の肉體は如何にも纖弱で、この女王の深祕的な一面は可なりに深く現されたが、その内的な一面には缺ける所が多かつた。併し、このサロメは決して惡いサロメではなかつた。豫言者の恐ろしい聲に、退けられては近づき、退けられては近づきする間の、肉體のしなやかな起伏などは、いまだに私の目を去らないでゐる。その他の役はみんな言語道斷であつた。

第二に見たのは東京藝術座のそれである。この時の舞臺設備は唯傳説的寫實的であつたやうに記憶する。松井須磨子孃のサロメは、肉體に於いては可なり豐富であつたが靈魂に於いては一向貧しいものであつた。ワイルドの Wortmotiv には唯「肉の舌」が加へられただけであつた。「魂の舌」は何處

にもなかつた。(この場合も前の場合に同じく、その他の役は言語道斷であつた。私は不幸にして最近藝術座が催した須磨子孃の『サロメ』リワイワルを見なかつた。これは或は立派なものであつたかも知れぬ。)

第三に見たのは、伯林王立オペラのそれである。この場合の『サロメ』がシトラウスの歌劇である事は言ふを待たない(シトラウスがこの戯曲を音樂にしてから、科白劇としてのこの戯曲は歐羅巴の舞臺に殆どその存在を絶つたと言つて好い)。その晩、作者シトラウスは自らオオケストラに立つて音樂の指揮をした。私がその晩この偉大な作曲家の人格と製作とから受けた無限の感激については或他の機會を見て書く事もあらう。ここには關係が薄いから省いて言はない。この時の舞臺設備も何等新意のないコンヱンショナルなものであつた。その晩サロメに扮したゲルタ・バアビーといふオペラ役者は、ケムニツツの市立劇場から客分として、特にその晩だけこの帝都の王立劇場に出演したものであつたが、その人格と技藝とは悉く私を失望させた。一體、伯林の王立オペラで『サロメ』をやる時は(他でもさうかも知れないが)踊の一段だけはいつも吹き替への踊り子を使ふのを例としてゐるのであるが、この晩のゲルタ・バアビーは特に踊が得意ででもあるのか、始から終までかの女一人で演じ通したのである。さういふ「努力」はそこにあつたが、ワイルドの詞とシトラウスの音樂とを「一人の女」に作り上げる肉と魂とは何處にも見られなかつた。唯私はクラウスのヘロデス(ヘロツド)

に、ワイルド自身の纎細な神經の戰慄を見得たやうな氣がして、唯それだけでもその晩の見物が決してむだでなかつたのを喜んで歸つただけである。

第四に私の見た『サロメ』は、最近演技座で催された近代劇協會の劇中劇としてのそれであつた。サロメに扮した下山京子孃の私に與へた印象は、唯「聲が大きい」といふ事だけであつた。私は唯潤ひのない陰影のない一つの「大きな聲」を聞いただけであつた。その他にはなんにもなかつた。ほんとになんにもなかつた……

これを要するに、私は不幸にして「これがサロメだ」といふやうなサロメを一度もまだ見た事がないのである。私が西洋の役者が扮した樣々なサロメの寫眞をも注意して見た。ガアトルウオ・アイゾルトのそれも、伯林の演劇史には　記錄」を作つてゐるやうであるが、他の點は總て好いとして、顏の美しさに於いて不滿足な所がありはしなかつたかと私は疑つてゐる。チルラ・ジユリウの場合もさうである。イレエネ・トリイシユのそれは、美しさに於いては遺憾がなかつたらうが、魂に於いて惡魔的な所が不足ではなかつたかと思はれる。アグネス・ゾルマの場合に於いて危ぶまれるのもその點である……

私は常にサロメを求めてゐる。「これがサロメだ」といふやうなサロメに焦れてゐる。それ故、私はどんなサロメでも見に行かうとしてゐる。サロメとさへ聞けば、どこへでも直ぐ行つて見ようとして

ゐる。

本郷座で貞奴夫人がサロメをやると聞いた時、私のいつもの欲情は、いつものやうに烈しく起つて來た。

"Madame Sada Yacco" と "Salome"

この二つの名の結合が、若し巴里で行はれたら、巴里の市民はどんなに驚異の日を見開くであらう。或はこれを飛行機襲來以上の問題にするかも知れぬ、戰爭以上の出來事とするかも知れぬ……

初日があくと、私は直ぐに行つて見た。そして一所懸命に見た。併し私は唯失望と憐憫の情とを土産にして家へ歸つて來た。

四日目の晩、私はもう一度見に行つた。そしてやはり一所懸命に見た。併し、やつぱり失望と疲勞と憐憫の情とを貰つて歸つて來た。

(三)

私は貞奴夫人のサロメについてのみ書くつもりであつたが——この機會を利用して、本郷座の『サロメ』の全體について、自分だけのノオトを書いて置きたいと思ふ——以下の文章は唯私自身の研究の道程であつて、批評といふものでもなければ印象記といふものでもない。

本郷座の『サロメ』の舞臺意匠は洋畫家松山省三氏の設計製作に成るもので、聞く所に依れば立派

な據り所があるものださうである（洋畫家和田三造氏が持つて歸られた佛蘭西の演劇雜誌に據つたといふ事だけは聞いたが、どこの劇場でいつやつたものの寫眞に據つたのだか、それはつい聞洩らしてしまつた）。何樣、私が今までに見たどの舞臺よりも美しく出來てゐた。若しこの舞臺意匠に缺點があるとすれば、それは「餘り美しい」事である。美しさ」があつて「凄み」がない事である。「複雜」があつて「單純」がない事である。舞臺全體の感じは、私が今まで見たどの舞臺よりも Decorative であつたが、また「樣式的」といふ所までは來てゐなかつた（私はこの戲曲に樣式的な舞臺を必要とする一人である）。それに、總ての壁の裝飾が石といふ感じよりは瀨戶物といふ感じを與へた（殊に綠の部分が）のも、この戲曲にとつて好いか惡いかが問題である。王と王妃が席を構へるテラツセを下手にした事も、演技に多くの不便を生じたやうに見えた。このテラツセはやはり多くの場合のやうに、上手に置いた方がよくはなかつたであらうか。井戶の位置の前過ぎた事も、人物の運動に多くの混雜を結果したやうである。舞臺全體のコムポジションから言へば、空の面積がまだあれでは足りないやうに思はれた。マツクス・ラインハルトの爲に畫家のマツクス・クルウゼとロイス・コリントが設計したこの舞臺の寫眞を見ても夜の空が舞臺の殆ど三分の二を占めてゐるのが分る。併し、それらの缺點はあつても、西洋日本を通じて私が見たこの戲曲の舞臺の內では、今度のそれが一番藝術的であつた。唯、殘念なのは光線の使ひ方の議論にならぬ程拙い事で、それが爲にこの美しい舞臺も、どれ程

Effect を妨げられたか分からない。私は畫家諸氏の爲に氣の毒でならぬ。

衣裳には少しも統一と調和が見られなかつた。併し、これは決して舞臺全體を監督された松井松葉氏の罪ではない。準備時日の短かつた爲に「在り物」を利用した爲と、一二の俳優が自分一個の趣味を主張して、周圍を顧みずに自分だけの衣裳を定めた爲であつた。私はかかる戯曲を興行として演ずる時代が來てゐるのに、依然として日本の俳優の古い惡い習慣的な專制が舞臺の調和を破らずに置かないのを嘆くものである。主立つたものでは王妃と王の衣裳が一番舞臺に調和してゐた。サロメの衣裳に至つては、時代も樣式も調和も精神もない衣裳であつた。若きシリア人の羅馬式なトオガの色も、かれの死骸が舞臺の外へ運び出されるまで不快な刺戟を私の目に與へた。奴隷やナザレ人や樂師やの衣裳はみんなよかつた。唯黑んぼ達が不精をして、身體を塗らずに肉を着た事（殊にその肉の色と手首の色とがはつきり段がついて違つてゐた事）が私には不服であつた。

ワイルド自身はこの戯曲の衣裳についてどう考へてゐたであらうか。（かれは沙翁の戯曲の衣裳について有名な長い面白い論文を書いてゐる）。これは長い間私の考へてゐた問題であつた。ところが、この頃偶とした機會で、私はそれを知る事が出來た。サラア・ベルナアルがこの戯曲を倫敦でやらうとした（それは終に實行されなかつたが）前に、この戯曲が一度巴里で演ぜられようとした事があつた。その時、作者オスカ・ワイルドに賴まれて舞臺の意匠をした英吉利の畫家チヤアルズ・リケツツ

の或美術論集の中に、この畫家が「サロメ」の衣裳についてワイルドと相談した時の事が書いてあるのを、測らずこの頃讀む事が出來たのである。それに依ると、ワイルドはこの戯曲に飽くまでも様式的なそして同時に精神的な衣裳を要求してゐたらしい。チヤアルズ・リケツツの記錄によると、ワイルドの計畫はからであつた――猶太人にはみんな黄いろい着物を着せる。羅馬人はみんな紫にする。そしてヨカナアンは白にする。サロメの衣裳については二人の間に大分議論があつたらしい。「夜のやうに　黑くしようか。「月のやうに」銀色にしようか。結局、ワイルドの思ひつきはからであつた。「奇怪な、毒のある蜥蜴のやうな綠」にする……

私はこの戯曲を誰もするやうに四節に分けて見ようとする。第一節は幕明きからサロメの出までである。第二節はサロメの出からヨカナアンの出までである。第三節はヨカナアンの姿が舞臺の上にある間である。第四節はヘロツドとヘロヂアスの出から幕の終りまでである。

第一節には西洋の演劇に所謂 Parallelismus がある――兵卒等の一團の演技と大尉と舍人との一團の演技との平行がそれである。この二つのグルウプは、互に演技を交へてはならないのである。この二つのグルウプの對話は、互に聞えてはならないのである。兵卒等の一團は兵卒等の一團で、大尉と舍人には構はずに對話を續ければ好いのである。大尉と舍人は大尉と舍人で、兵卒等には構はずに對話を續ければ好いのである。それ故唯見物にだけ、二つのグルウプの對話が交互に斷片的に聞えて來

ゐるわけであつて、實際は二つのグルウプが交りばんこに默つたり話をしたりするのでない。兵卒等が話してゐる間も大尉と舍人とは話してゐるのである。大尉と舍人が話してゐる間も、兵卒等は話してゐるのである。

從つて、兵卒等と大尉舍人の二人とは、どうしても舞臺の上に劃然と二つのグルウプを形作らなければならないのである。然るに今度の『サロメ』では、大尉と舍人が遠く離れて立つてゐるさへあるに、兵卒等も散り散りばらばらで一人々々自分の意志の儘に、あつちへ行つたりこつちへ來たりしてゐた。それ故、舞臺が混雜すると共に、ワイルドの詞が紛糾して、見物は暫く何を見てゐるのか何を聞いてゐるのか一向分からなかつた（但し、月のある方角とサロメの居る方角とが左右に分かれてゐる事には異論はない。大尉と舍人とは相接しながら、互に違つた方角を見てゐれば好いのである。）

山本君の大尉には「戀の溜息」が少しも聞かれなかつた。君の大尉は Distemper にかかつた犬が咳をしてゐるやうであつた。若きシリア人であるよりは、猛獸のやうな聲で宗旨の事を言ひ合つてゐるといふ猶太人であるやうに見えた。木下君の舍人は、物悲しい女性のやうな聲が、よくこの役に適してゐた。

兵卒は原作に依ると、二人だけ口を利く事になつてゐるが、今度の本鄕座では、舞臺に出てゐる四人の兵卒が四人ともみんな口を利いてゐた。その四人の中には樣式的なテムポの遲い臺詞廻しをする

者があつたり、甚しく寫實的な調子の早い物言ひをする物があつたりして箇々別々であつた。兵卒等の外にはカパドシア人が一人出てゐただけであつて、ヌビア人は出てゐなかつた。從つて、葡萄酒と血との話や神の有無についての對話は削除されてゐた。

首斬役ナアマンには谷君が扮してゐたが、立つてゐる位置が惡いので、この非常に大事な舞臺の支點を一向力のないものにしてしまつた。それに、この首斬役は首斬刀の持ち樣をさへ知らなかつた。井戸の中から聞えて來る豫言者の聲も、思ひの外に弱かつた。あれは果して井上君の聲であつたらうか。

第二節――

饗宴の間の方で、食器でも毀したやうな騷がしい音がすると思ふと、貞奴夫人のサロメがテラツセの上に現れる。二人の黑んぼが心配さうにその後に附いて出る。このサロメは王の凝視と來客の狼藉とに堪へかねて、椅子でも蹴倒して出て來たのであらうか。私はこのサロメの出を工夫はあると思ふが、賞讃する事は出來ない。サロメの出をか樣にforteにするのは、「サロメの音樂」を理解するものでないと思ふ。サロメの最初の出は極めて靜でなければならぬ。極めて靜な容姿の奥に鬱勃たる反抗の心地と死ぬべき倦怠とが抑へられてゐなければならぬ。その結果がサロメの顏の血を蒼白くするのである。

貞奴夫人のサロメは、チチアンのそれでもない。ギュスタアウ・モロオのそれでもない。ラファエ

ル前派の詩人畫家がかいたやうなサロメである。丸みよりは細さの多い顏が、殊にロオセチの筆を思はせる。「妖」の分子に於いてこの顏が現代式な須磨子孃や京子孃の顏に優つてゐる事は言ふまでもない。唯その肉が餘りに枯れてゐた、その血が餘りに乾いてゐた。滴るやうな「艶」の分子に於いて、氣の毒にも夫人は自分の年を暴露してしまつた。

併し、若し私がこの瞬間に、何か急用でも起つて劇場を出てしまつたら、私は可なり好いサロメを見て歸つた事になつたかも知れなかつた。

併し、私は不幸にして後を見續けた。夫人の口から出る最初の詞は忽ち私の貴いイルウジヨンを破つてしまつた。

王の凝視に對する嫌厭の情も、饗宴の客に對する腹立たしさも、月に對する淸い美しい感覺も、みんな同じやうな餘所行きな聲と同じやうな儀式ばつた臺詞廻しで言はれた。もうブリラフアエライトもない、ロオセチもない。私はもう日本の古い歌舞伎に見る赤姬を見てゐるのである。

豫言者の聲を聞くと、倦んじ疲れたサロメは急に生き生きしたサロメに變つて來るのである。併し夫人のサロメにはこの氣分の轉換が見られなかつた。豫言者を見る事を兵卒等に拒まれて、始めて大尉に氣のつく所に、原作には "Ah!" といふ間投詞がある。これは勿論日本の詞には飜譯出來ないが、その氣持は日本の表情にも移されぬ道理がない。貞奴夫人のサロメにはこの大事な "Ah!" が

なかつた。色じかけで大尉に豫言者を出してくれと迫る所は、シトラウスのオペラのテクストに依ると、初は「やさしい生き生きした調子で話して」中頃「非常に急調に」なつて最後に「決然として」來るわけであるが、ここも貞奴夫人は、初から終まで同じ調子であつた。「可愛い調子」が「凄い調子」に突き入つて來る聲の變化もなかつた。意志の高調もなかつた。

第三節――

井戸の蓋があけられた。兵卒の一人が井戸の中へ向つて「ヨカナアン。」と呼ぶ（小さな事の樣ではあるが、私にはこの兵卒が豫言者の名を呼ぶのが無用でもあり邪魔でもあつた）。井上君のヨカアナンが「せり出し（これは誰が始めた事か、もう日本のヨカナアンの型になつてゐるやうである）で出て來る。このヨカナアンの顏は、繪に見るヨハネの顏よりは寧ろ基督の顏に近かつた。「舊約」の嚴烈よりは「新約」の柔和に充ちた顏であつた。聲も鋭く強いとよりは優しく弱かつた。サロメがどうしても側へ寄れないやうな恐ろしい人ではなかつた（しかも、このヨカナアンは何處かで一度サロメの方を振り向いたやうに思つた。これはこの戲曲にとつて大變に惡い事である）。それが爲に、サロメの復讐的意志までが、大變弱いものになつて感じられた。この戲曲の重大な力の一つがこれで失はれてしまつたわけである。

サロメが豫言者に近づかうとしては退けられ、近づかうとしては退けられる所には、木に登らうと

しては落ち、登らうとしては落ちる蛇のやうな執拗がなければならぬ。この時のサロメの肉體の運動は決して絶える事のない一つの長い波のうねりでなければならぬ。強い意志を隱した柔かい運動の絶えざる連續でなければならぬ。然るに、貞奴夫人の動きは、ぷつりぷつりと切れてゐた。そして、柔い曲線をまるで持つてゐなかつた。豫言者に接吻を求める六回の Wortmotiv にも、相變らず變化と高調がなかつた。

大尉の自殺も極めて無意味に表現された。大尉は親切にも「わしの戀は破れた。」といふ原作にない說明的な詞をさへ吐いてくれたが、それでも私には大尉の感情が分からなかつた。

豫言者が再び井戸の中へはひつても、井戸の蓋は明けた儘にしてある。そして次の節へ來ても明けた儘にしてある。併し私はどうしても一度ここで蓋をしなければならないやうに思ふ。あの小心な王が蓋の明いてゐる井戸を見て默つてゐるわけがないからである。

サロメは豫言者の降りて行つた井戸の中を暫く覗いてゐるが、饗宴の間で喇叭の聲がすると、直ぐ井戸を離れて、下手の舞臺端に置いてある石の床几に腹這ひになつて前の方をぢつと見詰める。シトラウスのオペラのハンドルングを註釋した本に依つて見ても、サロメはそこで直ぐ井戸を離れて、テラツセの階段に寄り掛かつて、癒し難い欲望を殘酷な復讐の念に變へて來るやうに書いてあるが、私はハンタ・ヲツツ夫人のサロメが、ここでいつまでもいつまでも井戸の側を離れずにゐたのを、今で

も大變に好いと思つてゐる。

第四節——

王と妃が供を大勢連れてテラツセの上に現れる。五味君のヘロツドの顔には「駱駝追ひ」をしてゐたといふ元の素性が餘りに影を殘し過ぎてゐるが、河合君のヘロヂアスは今まで私が見たどのヘロヂアスにも優つて、妖艶で且高貴である。

このヘロツド王は、自殺した大尉の血を踏む前に、何度となくその死骸に近づく、そして、血に滑つてからの恐怖も、神經の震動が太く且鈍かつた。併し、五味君の熱心と努力とは十分に受け入れられた。つまり五味君にはかかる役に扮する天分が薄かつたのである。

ヘロツドが餘りに鈍感である爲に、運命に對して剛愎なるべきヘロヂアスが却つて敏感に見えたのは是非もない事である。併し、河合君の王妃は、私が今まで見たどの王妃よりも、この戯曲の人物になつてゐた。娘に對する嫉妬も最初の詞からよく現れてゐた。

若き羅馬人と、第二の兵卒と、王との間に行はれる「自殺論」が省かれたのは、この戯曲の作者の詞を味はほうとする者にとつて、誠に殘念な事であつた。

兵卒の大尉の死骸の運び去り方も、誠に不手際であつた。寫實はあつたが樣式がなかつた。西洋では、楯と槍とを使つて、如何にも美しくこれを運び去るのである。「若き戀の死骸」は美しく運び去ら

ねばならぬ。

王が飲と食とを勸めても、サロメは見向きもせずにこれを素氣なく拒絕する。これを王が妃に怨むと、妃は昔の素性を述べて王を辱しめる。王がサロメを母の座に坐らせようとするのは、妃の侮辱に對する復讐に外ならない。それ故、その時母は必ずその玉座にゐなければならないのである。毒が坐つてゐるにも關らず、娘をそこへ坐らせようとする所に、王の子供らしい復讐があるのである。然るに、河合君の王妃は、王の祖先を罵りながら、一旦玉座を離れて、テラッセの下へ降りた。それ故、王がサロメに母の座を與へようとする時は、王妃の座は空虛になつてゐた。極めて小さな事であるが、かういふ小さな事の爲にも舞臺から吾々にぶつかつて來べき力が、まるで來ずにしまふ場合のある事を私は事新しく感じなければならなかつた。(後へ來て、王妃が扇で舍人の顏を打つ所も、かの女が玉座に高く坐つてゐないので、形がつかなかつた。私はこの短い王妃の動作なども、この戲曲の演出にとつては緊要な箇所の一つだと思つてゐる)。

神の有無に關する Jüdenquintett (猶太人の五部合唱) が省かれたのも殘念な事であつた。皇帝と世界の救濟者と奇蹟とに關するナザレ人達の對話が省かれてゐたのも遺憾であつた。この「サロメ」は唯柱から柱へ飛び移る「サロメ」であつた。柱と柱をつなぐ梁のない「サロメ」であつた。

强ひて豫言者を忘れようとする王が、サロメに舞を舞はせようとするのを、王妃が詞を盡して舞は

せまいとする件の舞臺の緊張は河合君の力强い臺詞で十分に作られた。唯、エレクトラの時にも聞いた事のあるメリハリが時々聞えたのを不思議に思つた。

ヘロツドが興奮の餘り、袍を脫ぎ捨てて花輪の冠を擲つ動作が、詞と共に省かれてゐたのも、私には物足りなかつた。

サロメの舞は高木德子孃の振附だけあつて、準備の間も舞になつてからも可なりよく考へられてゐた。サロメも不思議なエリザベス朝式の銀の袍を脫いでから大分サロメらしい姿になつたが、餘りに肉體の多くの部分が布に包まれてゐるので、怪我をしてゐる人の肉を見るやうであつた。殊に足が裸でないのを、この戲曲に對する甚しい侮辱だと私は思つた。(チヤルズ・リケツツはこの戲曲の舞臺を意匠する時、床を眞つ黑にしてサロメの白い足をはつきり見物に見せようとした。)

舞の振附は十分 Orientalisch にも出來てゐたやうだし、この場合 Tanz (舞踏) よりは寧ろ Körperbewegung(肉の運動) であるべきこの戲曲の要求にもよく適つてゐたやうだが、氣の毒にも貞奴夫人の手先には日本の踊が染み込んでゐる爲と、腰部の肉が貧弱である爲に、その手先は常に日本の Kappore を思ひ出させ、腰部はいくら振つても、肉が震へなかつた。

シトラウスのオペラテクストには、この舞の件のト書がこんな風に書いてある——

「樂師が或激しい舞踏の曲を始める。サロメは最初、少しも動かずに突つ立つてゐる。サロメは樂師

に或合圖をすると、音樂の激しいリユトムスが直ちに消されて、或柔い靜な調子に導かれる。そこで、サロメが「七本の巾の舞」を舞ふ。

「サロメ」は一瞬間、疲れたやうに見えるが、直ぐ又新に促されたやうに活氣を帶びて來る。かの女は一瞬間、ヨカナアンの投ぜられてゐる井戸の縁に、夢見る人のやうに立ち留る。それから、前の方へ駈けて來て、王の足元へ身を投げる。」

これは唯外的のト書であるが、これだけの中にも、シトラウスの解釋の深さが覗はれる。高木德子孃の振附には途中で疲れるやうな所も、井戸の縁に慕ひ寄るやうな所もなかつた。

シトラウスの音樂に對する或註解に依ると、シトラウスは、七本の巾の舞に所謂 Tanz-Intermezzo を使はうとはしなかつたのである。昔のオペラによくある Ballet の型によつて、戲曲それ自身とは全く關係のない物をここへ挿し入れようとはしなかつたのである。シトラウスにとつてサロメの舞は、丁度プリズムのやうに、後からの光線を悉く集めて、それを前に放射する重要な轉機であつた。この舞に於いて、女の奸計と女らしい復讐の感情とが、男の弱點を征服するのである。この舞は惡魔的な計畫からその實行への通路として考へられなければならぬ。この舞は誓の詞によつて固められた約束の履行によつて、ヘロツド王を十重二十重に縛つて了はなければならぬ。サロメは決して王を喜ばす爲に王の前に舞ふのではない。自分に對する王の情熱を高める爲に舞ふのではない。かの女は、自分

の美と情とに冷淡だつた男の絶滅を目的とする復讐の計畫に役立つやうに舞を舞ふのである——貞奴夫人の七本の巾の舞には果してこの强い意志と感情とが盛られてゐたであらうか。私が見た夫人の舞は音樂にシトラウスのモチイフを用ひてゐながら、Tanz-Intermezzo 以上に一歩も踏み出してはゐなかつた。

サロメが舞の報酬に豫言者の首を要求してからの、王妃の殘酷な喜びは遺憾なく現された。王が樣樣な寶物を美しい詞で言ひならべて、サロメの要求を他に移させようとする所も、五味君の「努力」が十分に感謝された。唯、聲が濁つてゐて、アアチキユレエシヨンが美しくない爲に、王の心の苦しさだけが受け取れて、樣々な寶物の美しさが受け取れなかつた。

サロメが豫言者の首を要求する Wortmotiv には相變らず「凄愴」と「高調」とがなかつた。それでも、王はサロメの意志に負けなければならなかつた。「死の指輪」が渡された時の、首斬役の驚きやうは餘りに大業であつた。首斬役が井戸の中へ降りても、サロメは元の所に立つた儘でゐるのである。そして王と王妃との短い對話が濟んでから、始めて井戸の側へ寄るのである。併し私は首斬役が井戸へはひると一緒に、サロメに井戸へ駈け寄つて貰ひたかつた。

井戸の上から、「斬れ、斬れ、斬れ。」と三度言ふ所も、相變らず力と凄みが足りなかつた。ナアマンの首を落すのが待ち切れずに、舍人から兵卒へ、兵卒から王へと、順々に迫る所にも、形と聲との藝

術がなかつた。

ヨカナアンの首が盛られた銀の鉢を、首斬役の黑い腕は、何といふ拙なさで井戸の中から差し伸べたであらう。初日には鉢の緣が片手に掴まれてゐた、鉢は斜に傾いてゐた。四日目に見た時には兩手で鉢の底が支へられてゐた。ここの鉢の差し上げ方は、是非ともビアヅレエの挿繪の如くありたい。ヨカナアンの首に向つてのサロメの長い恐ろしい愛と死の詞も、何等の印象を私に刻まなかつた。首を抱いて、床に腹這ふ形も惡かつた。暗闇の中で聞えるサロメの接吻の詞も、一向凄慘でなかつた。ハンタア・ヲツツ夫人の時は冷たい苦い脣をぴちやぴちやと味はふ音が聞えるやうな氣がした。

兵卒等は楯で人を壓し殺す爲方を知つてゐなかつた。

本鄕座の『サロメ』に使はれた音樂は、山田耕作氏のアレンジメントになつたものである。樂器は僅にクラリネツト一管、セロ一挺、ピアノ一臺（ハアプの代用）ワイオリン三挺（第一、第二に分かる）に過ぎなかつたが、山田君の天才はこの貧しいオオケストラの内に、シトラウスの幾多のモチイフ（殊にサロメの移り氣のモチイフ、一轍のモチイフ、戀の苦悶のモチイフなど）を巧みに織り入れて、一つの新しい科白劇用のサロメ音樂を作り上げた。音樂は幕明きの饗宴の間（サロメの出まで）とサロメの舞の間とだけに用ひられた。これもロシイ氏などの好んでする「音樂の浪費」とはたいし

た相違であつた。私は久しぶりでシトラウスのサロメモチイフをエスクラリネットの東洋風な音律で聞いて、危く俳優諸君の努力を忘れようとした。(『サロメ』の科白劇にシトラウスの音樂を利用する事は『フアウスト』の科白劇にグウノオの音樂を利用する事とは全く意味の違つた事である。シトラウスはオスカ・ワイルドを音樂にしたのであるが、グウノオはゲエテを音樂にしたのではなかつた。)極端に言へば、今度の本鄕座の『サロメ』では、舞臺に姿を現さない山田耕作氏と高木德子孃とが一番好い役者であつた。

貞奴夫人のサロメも、やはり私の求めるサロメではなかつた。私は又新しいサロメを求めて步かなければならぬ。

ストリントベルクの『父』

（大正四年六月――舞臺協會）

（一）

舞臺協會の臺帳として、小宮豐隆君が飜譯されたストリントベルクの悲劇『父』は、近頃での惡臺帳である。

これを小宮君自身の詞で批評すると、「第一に氣が利かない、第二にだらだらとだらしがない、第三に呼吸と云ふものを心得てゐない、第四に隨分間の拔けた不注意を暴露してゐる」（小宮氏著「演劇評論」第三百頁）――「此譯者は　言葉」と云ふことに殆んど何の神經を持つてゐない」（同書第二百四十三頁）

戲曲の飜譯家として、小宮君がその人でない事は、『アナトオル』の飜譯を見た時から、私の窃に感じてゐたところであつたが、『父』の飜譯を見るに及んで、私は愈その感じを切實にせずにはゐられなかつた。

小宮君は『父』の「飜譯の出來榮が美事であるを得なかつた」理由の一部を――「誠實にストリントベルクの内面節奏を寫し出さうと努力した」のにも關らず「あの緊張した内面節奏を其儘直接に日本語に寫し出す」事の不可能だつた理由の一部を――「日本の現代の日常會話」の「生澁さ」に歸してゐるが、小宮君は果して「日本の現代の日常會話」といふものを、一度でも遺憾なきまでに注意し、研究し、練習した事があるのであらうか。

小宮君は嘗て土曜劇場が同じ戯曲を演じた時のことを書いて、その時の臺帳が誰の飜譯だつたか、「幾ら思ひ出さうとしても思ひ出す事が出來ない」と言つてゐる。私は小宮君を決して「嘘つき」だとは思はないが、小宮君にして「あの飜譯」を知らない筈はないと疑つてはゐる――「あの飜譯」とは誰の飜譯であらう。同じ新小説の幾年前かの正月號に掲げられた上田敏氏の飜譯である。小宮君の飜譯が出るまでは『父』の唯一の日本譯として吾々の間に可なり有名だつた飜譯である。

上田氏の譯は多分英譯から（エリツクゼンからだと思ふ）全譯したものであつて、勿論獨逸譯に較べれば、多くの脫漏を認めないわけには行かないが、しかも飜譯臺帳としての價値は、到底小宮君のそれの比ではない。若し、小宮君が實際この飜譯の存在を知らなかつたのなら、私は小宮君の「無知」を笑はなければならぬ。若し知つてゐながら眼中に置かなかつたとすれば、私は小宮君の「尊大」を憫まずにはゐられない。

私のかういふ意味は、戯曲の飜譯は唯「誠意」だけでは出來ないと言ふのである。戯曲の飜譯には「藝術」が要る。「藝術」には「謙遜」が要る。苟も「謙遜」があれば、先輩のした爲事を注意せずには通れまいと思ふのである。小宮君の「誇り」が若しそれを妨げたとしたら、小宮君の「誇り」は寧ろ小宮君の「藝術」の敵でなければならぬ。

私はなぜ長々とこんな事を書いたのであらう。それは、小宮君が若し一度でも上田氏の飜譯に目を通してゐたら、君の『父』の飜譯がもつと立派なものになつたであらうと思ふからである。それが殘念でならないからである。

エドヰン・ビョルクマンは『令孃ユリ子』の英譯本の序文の中にこんな事を書いてゐる――「若し間違つて、飜譯者が原作の精神を尊重しないで、原作の文字を尊重したら、かれの爲事は單なる文學的の大工に墮して了ふであらう。そしてかれのペンからは一つの生きた形も湧き出て來ないで、唯死人の面形が出て來るばかりであらう。」――この詞はその儘小宮君の飜譯の場合に當てはめて考へる事が出來る。

小宮君は自ら原作の「內面節奏を寫し出さうと努力した」と言つてゐるが、私の見る所では「內面節奏」に忠實であらうとした努力よりは、寧ろ形に現れてゐる「文字」その者に忠實であらうとした努力の方が遙に大きく且はつきりと現れてゐる。しかもこの無益な努力が、どれ程この臺帳を冗長な

ものにしてゐるか分からないのである。

「君は、君の家で釆配を振る女を、あんまり大勢持ち過ぎてゐる」——何といふ冗長な思想の表現であらう。「全體、此家ぢやあ、女天下過ぎる」といふ上田氏の譯の方が、どんなに原作の「内面節奏」を傳へてゐるか分からない。

「君は何んとか彼とか云つて、君の年とつた繼お母さんまでも、僕に押つつけて仕舞つた」——この「何とか彼とか云つて」なども Aufschwatzen といふ動詞の中の schwatzen に忠實ならうとした結果であらうが、これがどれ程この臺詞全體を間延びなものにしてゐるか分からない。日本語にとつては、この「何とか彼とか言つて」などは全然餘計な文句である。

かういつた「冗長」は、實に小宮氏の飜譯を初から終まで通してゐる。試みに第一幕の第一節だけを調べて見よう——大尉の初の方の詞に「もう又臺所に？」といふのがある。この「もう」なども、schon wieder の schon を直譯したものに違ひないが、日本語としては不用な「もう」である。續いて大尉の詞に「何もかもない、あの野郎又しても女に引懸りを拵へやがつて。あいつ全く箸にも棒にも掛らない！」といふのがある。小宮君が使つたといふレクラム本に據つて見ても、ここの臺詞は、"Ach, der Lummel hat schon wieder etwas mit Mädchen vorgehabt Es ist ein ganz verfeuchter kerl." といつた簡潔な文句で書かれてゐる。先づ "Ach" といふ間投詞が「何もかもない」といふ、有つて

も無くても好い、拙い文句に代つてゐる。"der Lummel" を「あの野郎」と譯したのに、間違ひはないが、日本語として、この際この大尉の使ひさうな詞としては、餘りに下品である。「あいつ」位な所で十分ではないかと思ふ。「女に引つ懸かりを拵へやがつて」も冗長である。その次ぎの「あいつ」は不必要な「あいつ」である。日本語を生々とさせるには代名詞の省略を必要とする。しかもこの場合が原文の代名詞をその儘飜譯したのではなくて、後の "kerl" を「あいつ」として、ここへ入れて、名詞止めになつてゐる原文の終りを、態と動詞止めにしようとしたらしい形跡があるに於いてをやである。"ein ganz verfluchter..." を「全く箸にも棒にも掛らない」としたものも、冗漫で且力が弱い。上田氏はこの全文を、「うむ、又女騒ぎさ。實に仕様のない奴だ。」と、簡潔に譯してゐる。

次ぎの大尉の詞に、「叱り飛ばしたつて、撲りつけたつて未だに何の效果もない」といふのがある。この「未だに」などの、原文の "bisher" を直譯したものだらうが、日本語としては、無くても分かるし、無い方が却つて力のある文章にもなる。尤も上田氏のやうに「是迄怒つて見たり、擲つて見たり種々遣つて見たが……」といふ風に、「是迄」として一番初へ置けば、有つても差支へはない。「何の效果もない」も上田氏の「丸で利かん」の方が力がある。

牧師に神の詞がどれ程軍人に利くと思ふかと言はれて、答へる大尉の詞の初の「夫りやね、君」なども、對話のイキを甚しく弱めてある。"Ja, Schwager" がうまく譯せなければ、全然抜いて了つても

差支はないではないか。

その次ぎの牧師の詞の「さうだ、知りすぎるほど！」も。“Ja, leider !” の飜譯としては、意味も違つてゐるし、意味が徹底してゐない。英譯本の “I know that well enough” を參照した譯のやうにも見えるが、それにしても、この詞の氣分をはつきり傳へてはゐない――

レクラム本で僅か二十三四行の第一節を解剖して見ても、小宮君の飜譯がしかく冗長で、しかく對話のイキを「心得てゐない」事が證據立てられるのである。私は窃に危んだ。舞臺協會の俳優諸氏は、果してこの冗長な臺詞の長い連續を、どう舞臺の上に切り開いて行くであらうかと。

小宮君の臺帳が若し俳優を苦しめるとすれば、それは單に詞の「冗長」からばかりではない。小宮君は日本の詞のニュアンスといふものを丸で知つてゐないと言つても過言ではあるまい。ラウラの詞にはラウラの詞らしい色彩がなければならぬ。乳母の詞には乳母の詞らしい色彩がなければならぬ。從卒の詞には從卒の詞らしい色彩がなければならぬ。然るに小宮君の譯には、全然その方面の神經が働いてゐないのである。私はもう一度危んだ。舞臺協會の俳優諸氏――殊に女優諸氏――は、果してかういふニュアンスを缺いた詞を、どう自分自分の役に當てはめるであらうかと。

小宮君の臺帳から俳優に感ずる第三の苦痛は、誤譯或は誤解から來た詞の意味の不徹底である――例へば、序幕の第三節で、大尉が自分の娘を色々な女が色々に育て上げようとしてゐる話を牧師に

する所に「こんな風にして一つの靈魂を編み上げようなどと云ふことは、無論のこと出來る話ぢやない」といふ臺詞がある。この「編み上げよう」なども、原文を見ると、'Zusammenzuflicken" とあつて、決して「編み上げる」といふ意ではない。「綴り合はす」「補綴する」といふ程の意で、あちらからもこちらからも色んな物を持つて來て、それを綴くり合はせて一つの靈魂を作らうとしてゐるといふ程の意である。上田氏の譯には「一體そんな補綴(つぎはぎ)の事で、人の心が旨くいくものか」(この譯も後半は稍不透明であるが)とある。

序幕の終り近くにある乳母の詞に「男はみんな女の子だからではございませんでせうか、大人でも子供でも——」といふのがある。この「大人でも子供でも——」が私には不思議に感じられたので、レクラム本を見て見たら、"dass alle Männer die Kinder der Frauen sind, die grossen wie eie kleinen—" とあつた。英譯本を見たら、"Because all you men, great and small, are women's children, every man of you." とあつた。この「大人でも子供でも——」は「豪い人でも豪くない人でも——」の意ではあるまいか。

第二幕の第三節で、娘のベルタが乳母に誰かが悲しい歌を歌つてゐるやうな氣がして、氣味が惡いといふ話をする所の詞に、「そして夫が屋根裏から來るらしいのよ。あの搖籃の置いてある。ほら、其左に——」といふのがある。これが又何だか私には曖昧に感じられたので、レクラム本を見たら、"wo

die Wiegesteht, du weisst, die zur Linken――とあつた。この關係名詞 die は明に「搖籃」を受けたものであつて、「搖籃が左にある」といふ意である。「ほら、其左に――」と言ふと、搖籃の左にまだ何か他のものがある樣に聞えるが、ここの詞の意味は決してさうは受け取れない。英譯本を見ても、"Where the cradle stands, you know, to the left――"とあつて、やはり「左に搖籃がある」の意である。上田氏の譯を見ても「何でも納戶で、ほら、あの左に搖籃の在る……」とある。極めて小さい、どうでも好ささうに見える一節ではあるが、かういふ臺詞の不徹底にもどれ程俳優が迷ふか知れないのである。

最後の幕の第一節で、乳母とラウラ大尉の足音を聞く所の臺詞に、「あの二階の足音をお聞きなさいまし」といふのがある。"dort oben" の "oben" を直ぐ二階の意に取つて了つたものらしいが、これにも再考三考の必要がありさうに思はれる。英譯を見ても唯 "Walking up there" とあるだけで、この "up" をいきなり二階の意にとつて了ふ事は出來ない。第一、序幕にも、二幕目にも、大尉の書齋が二階にあるやうな事は一つも暗示してない。部屋の右手奥にあるタペストリイ貼りの扉その者から考へても、序幕の第四節の終の大尉の引つ込みから考へても、最後の幕の初にこの扉だけが椅子で塞いであるのから考へても、大尉の書齋は直ぐこのタペストリイ貼りの扉の中にありさうである。劇の緊張から言つても、その方が力が強い。私はこの場合の足音をボルクマンの場合のやうに「遠くから來る歌」として聞かうとは欲しない。小宮君は "oben" の一字に囚はれ過ぎた爲に、かうした大事な

場所い大事な力を逃がして了つたのではあるまいか。西洋で言ふ“open”とか“up”とかが、必ずしも二階三階を指すのでない位の事を、小宮君の知らないわけはないのである。上田氏の譯には、「奥様ほら、あの足音。往つたり、來たり、往つたり、來たり。」とだけしてある。

以上述べたやうな、詞の不徹底なり曖昧なり動搖なりが小宮君の譯には至る所に見られるのである。かうした詞の不徹底がどれ程俳優の臺詞の記憶なり、臺詞廻しなり、動作なりを迷はせるかといふ事は、一度でも舞臺を監督した者の切實に經驗する所である。

「君は居て行かない氣なのかい」とか、「星の世界にどんな事があつてゐるか分かる」とか、「夫が御前に確かい」とか、「あつた事はあらせなくする譯には行かないんだから」とか言ふやうな、片言めいた日本語も、どんなに俳優を苦しめた事であらう。

「帳面」とか「帳簿」とか言へば分かる事を、態と「計算書」と言はして見たり、「元素」と言へばそれで分かるのをわざと「成素」と言はせたり、「無神論者」と言ふ方がはつきり分かるのを、「自由思想家」と曖昧な直譯語で言はせたり、「父の信仰に從つて」と言はせる方が力があるのに、「父の見方通りに」とわざと力の弱い直譯的な詞を使はせたりする小宮君の道樂――私はかういふのを一番惡い意味の道樂だと思ふ――も、どんなに俳優の理解を妨げたか分からない。この臺帳の不便は、小宮君自身も稽古をしてゐる間に段々と悟つて來たのであらう。私が見た實演の第一日には、もう片言や、拙い

と思つた詞のイキが大分直されてゐた。少くとも「大尉さん」は「大尉殿」になり、「ドクトルさん」は「ドクトル」になつてゐた。併しながら、前に述べた單語の道樂や、「ほら、其左に――」や、「あの二階の足音を……」などは依然として元の儘であつた。

（二）

小宮君が餘りに西洋の文字に囚へられた自然の結果として今度は舞臺協會の俳優諸氏が小宮君の文字に囚へられなければならない事になつた。私は『父』の實演を見てさう思つた。舞臺協會の俳優諸氏は、この惡臺帳から對話の呼吸を探り出す事に――或場合には譯者に詞の訂正を迫つても、これを探り出す事に　殆どその全力を傾けたのではあるまいかと。

それ程、實演では對話のイキがよく出てゐた。この惡臺帳としては、殆ど企及すべからざる程度のイキが出てゐた。俳優諸氏の勉强思ふべしである。

併しながら、悲しいかな、諸君は唯この方面にのみ全力を盡したせゐか、それ以外に「劇としての表現」を殆ど少しも企てる事が出來なかつたやうである。極端に言へば私は唯、少しも肉體の動搖の伴はない對話と、間違はないといふ程度の人物の出這入りと、人物の位置の極めて輪廓的な排列（變化と言ひたいが、變化は殆どなかつた）とを見ただけであつた。

飜譯をした上にこの戲曲の舞臺監督をした――たとひそれが消極的であらうとも、受動的であらう

とも、一種の舞臺監督をしたには相違ない――小宮君の說に依ると、この芝居は「唯眼丈で芝居を見てゐようとする人にとつては、殆ど芝居を見るやうな氣がしない程に、「動き」の少い芝居である」との事である。併しながら、私は決してさうは思はない。全く反對に、所謂近代劇でこれ程「動き」のある芝居は少いと思つてゐる。若しこの戯曲にストリントベルクの深刻と誠實と根本的な論證とがなかつたら、この戯曲はMelodramaのpandemoniumに足を踏み込んだかも知れないとさへ思つてゐる。悲劇『父』は「唯眼で芝居を見てゐようとする人」にとつても、立派に「動き」のある恐ろしい芝居なのである。

然るに、小宮君の考へがさういふ所にあつたせゐか、實演された『父』は驚く程「動き」の少いものであつた。俳優は脚本に明示してある「動き」の外、殆ど何の「動き」をも見せなかつた。私はこれを短い太い鎖で繫がれてゐる獅子を見るやうな苦しい氣持で見た。自由に荒ばれなければならないのが、無理に縛られてゐるのである。獅子は卽ち『父』である。鎖は卽ち批評的舞臺監督小宮豐隆君その人である。

臺帳に明示してある「動き」の場合でも、それに關する設備に向つて、舞臺協會の舞臺監督（この場合には小宮君のみを指さない）は極めて冷淡であつた。例へば最後の幕で、大尉が澤山の本を抱へて出て來て、それを置く机である。あの机の高さが低きに過ぎた爲に、いろんな本を繰り廣げながら

言ふあの長い獨白が、姿勢と動作とに於いてどんなに俳優を苦しめたか分からない。大尉が突き破つて出て來るタペストリイ貼りの扉に密接した壁に、大尉が娘を殺さうとして取るピストルが懸けてあるのも、「動き」にとつて吝嗇な設備である。大尉は今荒ばれ出て來た同じ場所へ、又直ぐ突き進んで行かなければならないからである。それに舞臺の上のアクシデントといふ事にも、多少は注意が拂はれなければならなかつた。現に私が見た日なども、奥から舞臺へ突き破られたタペストリイ貼りの扉が、丁度ピストルの懸かつてゐる所を隱して了つたので、肝心の所で、「戸がひとりでに左の方へ歩き出す」といふ Disillusion を見なければならなかつた。

二幕目の第六節に、大尉が醫者と話をして了つてから、妻のゐる部屋の戸口へ行つて、「這入るが可い……お前が其處に立つて立聽をしてゐるのを、俺は知つてゐた」と言ふ所がある。この詞で見ても、大尉は醫者と話をしてゐる内から、始終この戸口に不安な注意をしてゐなければならない筈である。ところがさういふ「動き」は少しも大尉と醫者との對話の間には見られなかつた。俳優はト書に「動き」の明示してある場所へ來ると、突然その「動き」をするだけであつて、その「動き」をするまでの經路は常に考へられても表現されてもゐないのである。かういふ例はまだ他にも澤山見られた。

舞臺協會の舞臺監督は『父』の實演に於いて、必要以上に「動き」を抑制したばかりでなく、必要以下に「聲」をも束縛した。それが爲に、「叫び聲」であるべき聲が唯の「泣き聲」になつたり、「怒

號」であるべき筈が唯の「呟き」になつたりした。(『父』は決して、『寂しき人々』の如くに演奏せらるべきではない。)「動き」の儉約で、力を弱められた悲劇『父』は、「聲」の抑制で、更に又力を奪はれた。極端に言へば、舞臺協會の『父』はレクチュアの『父』であつた。下手な詞で大學教授がする講義の『父』であつた。斷じて演劇の『父』ではなかつた。俳優藝術の『父』ではなかつた。

舞臺の設備にも、何等の獨創がなかつた。唯脚本のト書にあるだけの事が、正直に現されてゐるだけで、その他には何の考慮も費されてゐなかつた。コンエンショナルなレクラム本のプランを、その儘用ひたのも氣の毒である。ストリントベルク自身がストツクホルムのインチマ、テアテルンでこの戯曲を演出した時の舞臺面の寫眞は田中榮三君の「近代劇精通」といふやうな本にさへ出てゐるのだから、一度參照して見るがよかつたのである。無暗に壁が高くて、天井のない部屋も、私には堪へられなかつた　小宮君の臺帳では、終の幕で大尉の足音が二階でする事になつてゐるから、なほ天井のないのが不思議に感じられた。

服裝には概して難がなかつたが、牧師の帽子と服とは是非定式通りでありたかつた。それに瑞典の軍服の研究も足りなかつた。從卒の軍服などは獨逸の兵隊その儘であつた。

これを要するに、「心」なり「氣分」なりの飜譯を舞臺の上に主張する小宮君が、實際舞臺の上に見せてくれたものは　かう言ふのが若し言ひ過ぎるなら「舞臺の上に是認したものは」と言つても好

い——決して心の世界の自由な表現ではなくして、却つて文字に囚はれた單調な講演に過ぎなかつた。事實は誠に大なる「反語」である。

（三）

この劇が俳優にとつて——殊に日本の俳優にとつて——困難な事は言ふまでもない。それは小宮君が言ふやうに、この劇に「動き」がないからではない。この劇に謂ふ所の「戯曲的發展」がないからである。

大尉は『寂しき人々』のヨハンネスのやうに、唯ひとりで苦しんでゐるのである。かれに働きかけるモチイフは「人間の詞」の外なんにもないのである。しかもその「人間の詞」には何等の事實的基礎もなければ何の論理的立證もないのである。ヨハンネスの場合にはまだ周圍にアンナ・マアルもゐれば、ブラウンもゐるのであるが、この大尉の場合には、そんな人物さへゐないのである。かれは眞の意味での「寂しき人」である、眞の意味での Self-tormentor である。かういふ人物のかうした境遇は、寧ろ小說に取扱はるべきであつて、容易に戯曲に取扱はるべきではない。悲劇『父』が殆ど大尉の獨白劇になつてゐるのも亦やむを得ない次第である。

それでも、主人公の大尉には作者が全力を盡したものと見えて、殆ど遺憾なきまでに作者自身の謂はゆる "Character" が出てゐる。併し、その他の人物は總てに於いて、書き足らぬ點が多い。殊に牧

師や醫者などになると、殆どどういふ人物なのか受取れない程、印象的に書いてある。恐らく作者はこの戯曲に於いて、實人生の或眞理に餘り眞劍に肉薄した爲に、自然藝術の餘裕を失つたのではあるまいか。從卒ネイドの挿話が、序幕であれ程大事なモチイフを勤めてをりながら、その後何の發展をも見ない――第三幕のネイドは唯一箇の忠實な從卒になつてゐるだけである――のでも、それが十分推測されるではないか。

舞臺協會の俳優諸氏は戯曲それ自身のこれらの困難と戰ふ上に、イキの出てゐない臺詞や「動き」の束縛や「聲」の抑制と戰はなければならなかつた。私は俳優諸氏の苦しい努力を思ふの餘り、その一人々々について嚴正な批評を書く勇氣をなくして了つた。

私は極めて簡單に諸氏のよかつた點だけを書いて、直ちに筆を擱かうと思ふ――

加藤君の大尉は終の幕で、書齋の戸を破つて出た瞬間がよかつた。

菊枝孃のラウラは、如何にも無知に見えたところがよかつた。

ふく子孃のベルタは全部よかつた。殊に序幕の恐怖の出がよかつた。

佐々木君の醫者はラウラに對してゐる時が總てよかつた。一體に一番自然であつた。

森君の牧師は三幕目の出がよかつた。この出はこの幕の氣分を作るのに、大層有益であつた。

房江孃の乳母は、序幕の幕切れがよかつた。

小村君の從卒ネイドは、その智的でない目の働きが、よくその人物を模寫してゐた。東屋君の從卒ヘンリクは極めて小さい役だが、深い注意を以て演ぜられてゐたと思ふ。殊に序幕の終で、「御用でございますか」と扉から半身姿を出した所が、生きてゐてよかつた。

『生ける屍』に就いての論議

a　心から型へ

演劇の藝術は表現の藝術である。

演劇は戯曲の「飜譯」ではない。戯曲の「舞臺化」でもない。戯曲の「表現」である。

戯曲の「表現」とは何であるか。戯曲全體の「表現」である。戯曲が含む總ての者の「表現」である。戯曲の精神は勿論、曲中人物の性格、心理、運動、外貌、音聲、曲中場景の線、光、色、何から何まで殘す所なく表現するのが演劇である。演劇は心理的藝術であると共に、造形的藝術である。演劇は精神の藝術であると共に、物質の藝術である。故に演劇を完成する者は、詩人であつて同時に職人である者でなければならぬ。職人であつて同時に詩人である者でなければならぬ。

戯曲の精神のみを摑んで、これを表現する事が演劇なら、ブランデスのイプセン論は演劇でなければならぬ。コオルリツジの沙翁論は演劇でなければならぬ。

私のかういふのが「誇張」である事は論を待たない。併し、今の世は「誇張」が「眞理」と見らる

る時である。「壯語」が「豫言」と見らるる時である。「驕慢」が「權威」と見らるる時である――讀者よ、この已むに已むを得ざる「誇張」を許し給へ――

劇評家が演劇に對して精神論を强説する事は、演劇向上の爲に喜ばしい事である。殊に「輕佻にして雜駁なる」江戸演劇の後を承けて來た日本現在の演劇に對して、それがどの位貴いものであるかは、少しく眼を具ふる者の誰しも認むる所である。

併しながら、劇壇の精神論者が往々にして物質と形式とを無視し、物質と形式とに腐心する舞臺の藝術家を侮蔑して、かれらがそれらに腐心するのは、唯それら自身の爲に腐心するのだといふ風に獨斷して了ふ傾向があるのは誠に悲しむべき事である。

或俳優があつて、或人物に扮した時、その人物の顏の拵へ、その人物の衣裳、その人物の持物などに就いての苦心談を述べたとする。劇壇の精神論者は往々にして、これらの苦心を一笑に附して了ふ。そして「彼は枝葉の問題に沒頭して、肝心な「心」の問題を忘れてゐる。」といふやうな事を言ふ。

劇壇の精神論者は、表現 Ausführung の前に材料 Material がある事を忘れてゐるのである。「心」が「材料」を驅使して――或は濾過して――始めて「表現」となる事を忘れてゐるのである。俳優の苦心談は「材料」に對する苦心談である。「心」から「表現」へ行く「手段」を説いてゐるのである。それは、史劇或は歷史小説を書いた作者が、その材料を披瀝してゐるのと丁度同じである。批評家は

寧ろこれに注意を拂ふとも、決してこれを侮蔑すべきではない。
この意味に於いて、私は所謂「型の記錄」なるものを愛讀する。「型の記錄」によつて、戯曲から演劇へ行く「藝術創造」の秘密を探らうとする。
型は心の表現の肉體的材料である、肉體的手段である。型の爲の型といふが如きものは、決して劇壇に存在しない筈である。然るに、劇壇の精神論者はこの貴い「型」といふものをさへ侮蔑しようとしてゐる。
劇壇の精神論者はそも〳〵何を以て戯曲を表現しようとするのであらう。
トルストイの『生ける屍』の中に（第四幕第一場。或料理屋の別室）かういふ條がある――
フエエヂヤ、ほつと息をつく。イワン・ペトロヰツチの出て行つた跡の戸に錠をおろす。ピストルを取り上げ、彈金を起し、これをおのが額に當てる。ぞつとして、それを又元の所へ置く。呻る。
フエエヂヤ。死ねない。死ねない。死ねない。（戸を叩く音がする）誰だ。
（外でマアシヤの聲がする）あたしよ。
劇壇の精神論者が、若しこの場面を受け取つたら、どうするであらう。彼は先づトルストイの如何

なる作者であるかを俳優に說くであらう。『生ける屍』がトルストイの作物中如何なる地位にあるかを說明するであらう。主人公フェヱジヤの人物、その境遇、その心理の過程を遺憾なく解釋するであらう……さうして、役者に唯この簡單なト書だけの事を、「その精神で」やらせるであらう。そして、唯それだけであらう。

私はこの芝居を莫斯科の美術座と伯林の獨逸座とで見た。前者では名優モスクヰンがフェヱヂヤに扮した。後者では名優モイッシがフェヱヂヤに扮した。

モスクヰンはこの短いト書をどう表現したであらう。私の筆記には、粗雜ながら、かう書いてある――

イワン・ペトロヰッチの出て行つた上手の戸に錠をおろす。暫く食卓の前に立つて、どういふ風にして死なうかと考へる風である。やがて、食卓の上を綺麗に片づけて、さつき書いた書置を鹽入れか何かに人の目につくやうに立てかけて置く、それから上着を脫ぎかけて、思はず下手の窓から外を見る。（窓の外に直ぐ隣りの家が接してゐる）、そして脫ぐのをやめて了ふ。それから、又暫く考へて、カラアとネクタイを取り、これを机の上に置き、始めて椅子へ腰をおろす。それから、ピストルを手にして銃口を額に附ける。中々彈金が引けない。一度ピストルを放して、小さい聲で「死ねない。死ねない。」と言ふ。又ピストルを額に當てる。途端に錠をおろした戸のハンドル

が頻に廻る。フエヱヂヤは驚いて、立ち上がり、上着の襟を立てて、カラアとネクタイのないのを隱す。それから戸を明ける。マアシヤがはひつて來る……

モイツシはここをどういふ風に演じたであらう。これにも、粗雜ながら、私の筆記がある。イワン・ペトロヰツチの出て行く戸が硝子戸になつてゐる。フエヱヂヤは先づこの戸に錠をおろして、カアテンを引く。上手にある窓のカアテンもおろす。食卓の前に姿見が斜に懸かつてゐる。フエヱヂヤは、立ち身の儘、食卓に身を寄せかけ、見物に後を向けて、鏡と向ひ合ふ。それからピストルを取り上げて、その銃口を右の顳顬に當てる。死なうとして死ねない顏面の表情を鏡で見物に見せる。一度打たうとして、大きな聲で「死ねない。死ねない。」を叫ぶ。又打たうとする。マアシヤが戸を外から叩く。

劇壇の精神論者はこの筆記を讀んで、何と言ふだらう。「なんだ。詰まらない。」と言ふに違ひない。「そんな詰まらない事を書いて來て、何になるのだ。」と言ふに違ひない。「科などはどうでも好いのだ。フエヱヂヤの心理さへ役者が體得してゐればそれで好いのだ。」と言ふに違ひない。

併し、私はこの粗雜な型の記載をも、限りなく貴いものに思ふ。そこに私と精神論者との分岐點があるのであらう。

私はこれらの型を通して、汲めども盡きぬ「心の世界」の興味を味ふ事が出來るのである。私はこ

れらの型を通じて、作者の心をも知る事が出來、作者の心を濾過させた役者或は舞臺監督の心をも知る事が出來るのである。百のトルストイ論、千の『生ける屍』論、萬のフヱヱヂヤ論よりも、演劇としての『生ける屍』には、この短い型の記載を貫く思ふのである。

この場合、モスクヰンが舞臺の上でした事と、モイツシが舞臺の上でした事とは全く違つてゐる。しかもフヱヱヂヤの「表現」に於いて、いづれも的確にその「心」を摑んでゐる　演劇とは實にかくの如きものなのである。

演劇に向つて、「かうでなければならぬ」を說く批評家程、貧しい想像の所有者はない。一言に「作者の心」といふが、これを摑むのは決して容易な事ではない。しかも演劇は、屡々「作者の心」以上に高調な世界を現出するものである。

戯曲から演劇へ。

心から型へ。

私は戯曲を愛するが故に、演劇を愛する。心を愛するが故に型を愛する。精神を愛するが故にその表現材料を愛する……

6　『生ける屍』の印象

英譯を見ると、この芝居は六幕に仕切られてゐる。そして、各の幕が二場宛を持つてゐる。併し、獨逸譯を見ると唯十二の Bild に分かれてゐるだけで、幕の仕切りは附いてゐない。原作も恐らくさうだつたらう。（私は露西亞で原作を買つて來たが、人に貸して、なくして了つた）モスクワの美術座のプログラムを見ても、唯十二の Kartina（繪）に分かれてゐるだけである。

この芝居を書く時、トルストイは決して「幕」などといふ因襲的な規則は考へてゐなかつたに相違ない『闇の力』を書く時分には、まだ多少それを――そして又、その他の作劇的因襲を――考へてゐたらしいが、この作だの『光、闇に輝く』だのになると、全然そんな事は考へないやうになつたらしい。彼は唯必要な場面を必要に應じて列べて行くといふ極めて自然な方法を取つた。一場一場の長さも必要に任せて行くだけで、短くて濟む場面は平氣で短い儘にして置くし、長くなる場面はいくら長くなつても構はないといふ風に書いてゐる。

しかも、その書き方は極めて印象的で、片言隻語にも些の無駄がない。見物は餘程注意して聽いてゐないと、大事な詞を聞き逃がして了ふ。人物なども必要な時に必要な人物を出すといふだけで、一度出した人物だから、無理にも後の場面に出すといふやうな事がしてない。例へば、この戯曲の進行に可なり重要な役を勤める無頼漢のアルチエエミエフなども、たつた一つの場面へ顔を出すだけだ。

それ故、十二場と言ふと、隨分長い芝居のやうであるが、實は十二場でも足りないやうな氣がする

程内容に富んだ芝居である。私は西洋から歸ると、間もなくこの芝居を丸の內の帝國劇場で見たが、(ロオシイ氏監督)、それはこの一字も增減の出來ない芝居を滅茶々々に切り縮めたものであつた。近頃また藝術座でやるさうだが、五幕五場とかに直すやうな噂なので、甚だ憂慮に堪へないでゐる。

主人公のフヱヱヂヤが料理屋の一室で自殺をしようとして自殺のし切れない所なども、本で見ると僅か二三行の「ト書」と一行ばかりの臺詞があるだけであるが、芝居でやるとなると、ここが中々面倒なところだ。美術座のモスクヰンのにも、獨逸座のモイツシのにも、非常な研究と苦心とがあつた。カレエニン家の別莊で、リザが先夫の生きてゐる事を知るところなども、本で讀むと一向短いが、芝居で見ると、決して短いなどといふ感じはしない。トルストイは確に戯曲といふものの書きやうを知つてゐる。しかも、非常によく知つてゐる。

この芝居が純な寫實劇である事は言ふまでもない。原作の筋も知らず、露西亞語の一語も分からない見物が、モスクワの美術座でこの芝居を見たとしても、可なりに理解が出來るだらうと思はれる程分かり易い書き方がしてある。勿論、この場合分かり易い書き方と言ふのは、場面の取り方やその順序や人物の出入りやその結合やを言ふのである。

寫實劇としての極細かい技巧、それも些の不自然なしに——少しの「お芝居らしさ」なしに——用ひられてゐる。例へば、後の料理屋(フヱヱヂヤが「生ける屍」になつてからの)で、主人公が或書

家（この畫家にもペツウシユコフといふ名はあるが、この一場へ出るだけで、前にも後にも一向關係がない。しかも、それで立派に生きてゐる。一人の人間として生きてゐる。）に自分の身の上話をしてゐる最中に、奥の方で喧嘩が始まる。巡査が來て女の客を連れ出す。それから又、話を續けるといふやうな所。また終の方の豫審廷で、幕が明くと豫審判事のところへ友人が話しに來てゐる。判事の關係してゐる女の話か何かが極短くあつて（實は長い話の終らしいが）、直ぐその友人が歸つて行つて了ふ所などがそれである。モスクワの美術座などでは、かういふ小さい所にも必ず細心な注意が拂はれてゐた。そして、必ずそれだけの舞臺報酬を得てゐた。トルストイは戲曲に於いても、實に偉大な作家である。

この芝居の材料は市井の三面記事だつたと言はれてゐる。それは如何にもさうらしい。しかもトルストイはそれを鍵にして、世界の人の魂の奥の奥までを叩かうとした。そして、立派にそれに成功してゐる。日本で言へば、新派の芝居の材料にでもなりさうな筋である。しかも、トルストイは自分自身の高貴な魂を、この芝居へ出て來る總ての人物に吹き込んだ。そこで、この芝居がまるで材料とはかけ離れた貴い芝居になつた。日本の役者などには迚も理解の出來ない程貴い芝居になつた。

私達はこの芝居へ出て來るどの人物にも深い同情を持つ事が出來る。フエヂヤも可哀さうだ。リザも可哀さうだ。キクトルも可哀さうだ。この三人の關係は昔から歐羅巴の芝居に幾度となく繰り返

された三角關係とは全く種類を異にしてゐる。フエエヂヤはリザを愛してゐる、そしてヰクトルをも愛してゐる。リザもフエエヂヤを愛してゐる、しかもヰクトルをも愛してゐる。ヰクトルもリザを愛し、同時にフエエヂヤを愛してゐる。社會に若し夫婦といふものがなかつたら――そして離婚とか二重結婚とかいふものがなかつたら――三人は幸福に一緒に暮らす事が出來たらう。しかも、世間には夫婦といふものがあつた。おまけに、露西亞では離婚といふ事が非常にむづかしかつた。二重結婚は西比利亞追放をさへ値する程の罪惡であつた。

フエエヂヤは自分をヰクトルとリザとの間の邪魔物だと思つてゐる。そこで、自分を無くさうとした。併し、どうしても死ねなかつた。そこで、死んだ眞似をした。死んだ事にして、實は生きてゐた。「生ける屍」になつた。さうして、二人を幸福にしようとした。ところが、それは二人の爲に却つて惡い事になつた。非常に惡い事になつた。そこで、フエエヂヤは裁判所の廊下で、たうとうほんとに自分を無くして了つた。

社會は形式と噓で堅められてゐる。人間社會に生存して行くには、形式も守らなければならない。噓も吐かなければならない。それは、フエエヂヤにとつて堪へ難い苦痛であつた。そこで、フエエヂヤは社會を逃げた。死んだ者になつて逃げた。しかも、執拗な社會はこの「生きた死骸」をさへ見逃がしては置かなかつた。彼はもう一度社會へ連れ出された。しかも、社會の形式の保護者たる裁判官の

前へ連れ出された。彼はもう本當に死ぬより外に逃げやうがなかつた……

この芝居は昔から今までに決して無い陰欝な芝居である。眞暗闇な芝居である。『闇の力』には光がある。併し『生ける屍』には光がない。この作がトルストイの晩年に書かれたといふ事は決して偶然ではないと思ふ。勿論、境遇は違ふ、事情も違ふ。しかも、私はフヱヱヂヤの死とトルストイの死との間に密接な關係がありさうな氣がしてならない。

この陰欝な　露西亞にゐる私の或友人達は、迚も陰欝で見てゐられないとまで言つた――芝居の底を流れるものは、悲哀極まりないツイガン（露西亞のジプシイ）の唄である。フヱヱヂヤの愛するツイガンの娘マアシヤが歌ふ民謠の一節を、私はいまだに忘れる事が出來ないでゐる。それは初め、女の獨唱で始まつて、やがてそれに合唱が加はる。また獨唱になる。獨唱が消えるやうに細くなると、それが口笛になる。また獨唱になる。又合唱が加はる。また獨唱になる。それが又細く消えて、口笛になる。そして、その口笛が胸を抉るやうに細く消えて行く。總て、これが極めて靜かに極めて悲しく、丁度細い絹糸が今にも切れさうにしながら續いて行くやうに歌はれるのだ。トルストイは決してこのツイガンの唄を唯舞臺效果の爲に用ひたのではあるまい。フヱヱヂヤにとつてツイガンの唄は缺く可からざるものだつた。『生ける屍』にとつても缺く可からざるものである。私は嘗てこの芝居を活動寫眞で見た事があるが、ツイガンの唄のない『生ける屍』は、私にとつて全くノンセンスだつ

た。ここにフエヱチヤの詞がある。「それから、音樂――だが、それはあの高尙なオペラやベエエトオヱンではありません。ツイガンの音樂です――それは人間に命を與へます。力を注ぎ込みます……」

私はこの芝居をモスクワの美術座と伯林の獨逸座とで見た。どちらも放して見れば非常に立派なものだつた。併し、比べて見ると何から何までが違つた。そして、私は獨逸の演出をどうしても襃める事が出來なかつた。一言にして言へば、美術座はこの芝居から人生を求めようとしたが、獨逸座はこの芝居から「芝居」を求めようとしたのだ。主人公のフエヱチヤだけを見ても、露西亞のモスクヰンのは飽くまでも高尙で、そして飽くまでも陰欝だつた。獨逸のモイツシのには、南方の明かるさ（モイツシは伊太利人だ）があつた。高貴な魂よりは可愛らしい日があつた。

露西亞では總てが小體に、如何にも一家の私事らしく演ぜられた。獨逸では總てが大規模で、如何にも「大悲劇」らしく演ぜられた。露西亞では總てが原作通り印象的に且暗示的に演出されたのに、獨逸ではどんな小さな事までもが廓大して演ぜられた。露西亞では「心」が考へられたのに、獨逸では「動作」が考へられた。裁判所の廊下でフエヱチヤが自殺してから、マアシヤが驅けつけて來るところなどでも、獨逸のテルヰンは群集を押し分けるやうにして出て來たが、露西亞のコオネンはいつフエヱチヤの側へ來たのか分からない程、人の目に附かなかつた。

ヰクトルを美術座ではカチヤロフがやつたりホフロフがやつたりする。私はホフロフのを見た。ア

ブレヅコフ公爵はルウジエスキイがやつたりスタニスラウスキイがやつたりする。私はスタニスラウスキイのを見た。兩方とも實に立派な人格だつた。

リザの妹サアシヤは、露西亞ではワラノウスカアヤが勤めた。私の大好きな若い女優である。獨逸ではギイナ・マイアアが勤めた。南歐風な皮膚の色の黑さを持つた、これも若い女優である。この人も私は嫌ひではなかつた。

リザは露西亞のゲルマノオワに及ぶ者があるまい。如何にも女らしい、弱々しい、日本の娘のやうな女だつた。序幕から終の幕まで泣き通しに泣いてゐた。田舍の別莊で、ほんの一寸笑ひ顏を見せたが、それも突然な恐ろしい知らせで、卽ち昏倒に變つて了つた。獨逸のルチイ・ヘエフリツヱのは、餘りに婆さんじみてゐて、私はどうしても感心する事が出來なかつた。

この芝居はチエエホフの芝居などと同じやうに、女中や下男までを立派な役者が勤めなければならない芝居だ。モスクワの藝術座では、裁判所の廷丁のやうな役までを、ビルドジヤノフのやうな好い役者が勤めてゐた。獨逸座の方はその點でも大分遺憾があつた。

c 『生ける屍』を日本で見て

（大正六年十月卅日）

歐舞伎座の團十郎追善芝居と藝術座の『生ける屍』とが、同じ日に初日を出した。何といふ不思議な對照だらう。私は木挽町の『加藤の娘』の途中から『出世景淸』の終まで見て、それから電車で久松町へ驅けつけた。

『生ける屍』はまだ序幕が明かずにゐた。歌舞伎座のあの割れつ返るやうな大入に比べて、この明治座の入りの何といふ薄い事だらう。

併し、私はそれを悲しみはしなかつた。自分があの人氣の立つた木挽町を見捨てて、何となく物寂しい久松町へ來た事を悔いもしなかつた。私は別に後を見たいとも何とも思はずに平氣で木挽町を出て來た。電車の中では頻に『生ける屍』がどう見られるかを空想して來た。全體私は團十郎追善劇の招待客となるよりは『生ける屍』の招待客となるのに適はしい人間なのだ。私は自分を明治座の棧敷に見出だした時、やつと自分の心の靜に落ちついて行くのを感じた。

舊劇を見る私の心は常に不安だ。常に妥協だ。常に屈從だ。不安と妥協と屈從との底を流れるものは、必ず反抗の精神だ。併し、新劇を見る私の心は、丁度家にゐて手足を樂々と伸ばした氣持である。不安もない。妥協もない。屈從もない。しかも、けふの出し物は私の好きな、大好きな『生ける屍』である。

私は集まつて來る客にも、藝術座の樂屋にも、心の中で禮を言ひながら、幕の明くのを待つてゐた。

ところが、序幕が明くと、直ぐ私は失望した。これは『生ける屍』ぢやない。トルストイの『生ける屍』ぢやない。私は考へ違ひをしたのだ。さう思つて、茶屋で貰つた繪本を見ると、何處にもトルストイといふ名が書いてない。

序幕が濟んだ。二幕目が明いた。矢つ張りトルストイの『生ける屍』ぢやない。二幕目が濟んだ。三幕目が明いた。愈トルストイの『生ける屍』ぢやない。三幕目が濟むと、もう堪らなくなつて、私は明治座を出て了つた。

決して芝居が詰まらなかつたからではない。自分が考へ違ひをしてゐたからだ。トルストイのものだとばかり思つてゐたのが、さうでなかつたので、がつかりして外へ出て了つたのだ。

私は歌舞伎座に何の未練も殘さなかつたやうに、明治座にも何の未練も殘さなかつた。併し、それは悲しい事だ。私は木挽町にも未練が殘したかつたやうに、久松町にも未練が殘したかつた。私はいつまでも芝居が見てゐたい人間なのだ。芝居が濟んでも、まだ後が見たい人間なのだ。それだけに、こんなに平氣で兩方の芝居とも出て了ふ事が出來たのはほんとに悲しい事だ。私は自分で自分を不幸な男だと思つた。

併し、私のから言ふのを、藝術座に對する毒舌だと思つて吳れては困る。私は今まで旣に幾度となく藝術座を非難した。もう藝術座に對しては何も言ひたくないと思ふ程、澤山惡口を書いた。私は島

村氏にも松井氏にも何の怨みがあるではない。唯私は日本の「新しい芝居」の爲に、「私達の芝居」であるべき日本の「新しい芝居」の爲に、遠慮のない忠告をして來たのだ。私の友人でもあり親戚でもあり兄弟でもあるべき者の爲に涙を揮つて苦諫を續けて來たのだ。併し、もうそれも澤山だ。島村氏も松井氏も私の心が何處にあるかはよく知つて呉れてゐると思ふ。私の言ふ事に、若し無理があつても、そんな無理をなぜ私が言ふか、それも藝術座は汲んで呉れてゐると信ずる。

私はトルストイの『生ける屍』をモスクワの美術座で見た。そしてその演出を隅から隅まで完全だと信じてゐる。ラインハルトの獨逸座で見た同じ芝居も、伯林の有識者の視聽を集めたものであつたが、私はその可なりに立派な演出をさへ劣等だと感じた程、美術座の演出に傾倒してゐる者である。

その私が今度の藝術座の演出を見て、頭から高飛車に、露西亞ではかうだつた、モスクワではああだつたと極めつけるのは、餘りに同情のない爲方である。併し、若し私に正直な批評が要求されるなら、どうもさうするより爲方がないのである。なぜと言へば、私はモスクワの美術座の演出に一點の非をも挾む事が出來ないからである。どんな小さな部分にも、あの演出以上により好きものが加へ得られようとは思はないからである。

併し、若し今度の藝術座が非難せらるべきものなら、それより前に、もつと非難されなければならないものがある。それは嘗て帝國劇場でロオシイが演出した『生ける屍』である。それは私の同窓小

林文學士が譯したものだつた。フヱヱチヤには南部邦彦君が扮した。マアシヤには原信子が扮した。キクトル・カレヱニンには岸田辰彌が扮した。ロオシイは廻り舞臺を使つて、頻に安普請な道具を轉換させた。

フヱヱチヤは長い髯を生やして、長靴をガタノヽ鳴らして、豹のやうな聲で喚き廻つた。マアシヤは和蘭の濱の女のやうな裝をして、好い氣で踊つたり歌つたりした。丁度、西洋から歸つたばかりだつた私は、危なく客席から舞臺の役者を罵らうとした。あれから見れば、今度の藝術座の方が、まだ餘つ程好い。併し、やつぱりまだトルストイぢやない。

藝術座の『生ける屍』はトルストイの原作が十二場あるのを六場にしたばかりではない。この戲曲の――そしてフヱヱチヤの――眼目たる「豫審廷」と「裁判所の廊下」とを抹殺してゐる。併し、この二場――殊に「豫審廷」――は同じ作者の『光、闇に輝く』の中の徴兵忌避の一段と等しく、到底日本の舞臺では實演を許されぬ箇所であるかも知れない。それは先づ已むを得ぬとしても、諸所に見える甚しい改作が原作の單なる「ストオリイ」をさへ、危なく毀しかけてゐるのは口惜しい。フヱヱチヤとマアシヤとの關係も違ふ。サアシヤとフヱヱチヤとの關係も違ふ。キクトルとリザとの關係も違ふ。

總てが須磨子の役であるマアシヤを中心として考へられてゐる。ところが原作にあつてはマアシヤ

は決して中心人物ではない。役者から言てもマアシヤは先づ二流どこの役者が勤める役だ。

「露國の芝居はサモワルで幕が明く」と誰かが言つた。トルストイの『生ける屍』もサモワルで幕が明く。藝術座の『生ける屍』もサモワルで幕が明いた。

併し、藝術座のサモワルは意味をなさなかつた。サモワルは朝の茶の爲である。ところが、藝術座ではそれが夕方だつた。午後の茶でもなささうだつた。勿論、晩飯でもなかつた。恐らく、藝術座は後のジプシイの家との續き工合から、ここを夜と考へたのだらう。併し、ここは朝で好いのである。そして次ぎのジプシイの宿も一夜を飲み明かし歌ひ明かした朝であれば好いのである。モスクワの美術座でも、ジプシイの家の窓を洩れて來る不安な朝の光が何とも言へず好かつた。

この芝居は初めから陰鬱でなければならない。主人は家を外にしてゐる。子供は病氣である。家内の人々は一人も大きな聲をしたり、足音を立てたりしてはならない。誰も彼も消え入るやうな低い聲で、不幸な運命を搔き亂すまいとしてゐる筈である。母の怒りも妹の焦躁も、重い暗い霧で包まれてゐなければならない。

ところが、藝術座では三人の女が、ベチヤ〳〵としやべり、ガタ〳〵と歩き廻り、さうかと思ふとゲラ〳〵と笑つた。もう初めから滅茶々々である。

着物に赤や青のあるのもいけない。美術座ではみんな黒か灰色だつた。女中の色までが寂しく沈ん

でゐた。
サアシャの性格の改造にも與しがたい。着物をフェヱヂヤに屆けるといふ事も日本の待合か何かなら兎に角、西洋では考へられぬ事だ。シャツでも屆ける事にしたら、まだ好かつたかも知れない。併し、それも入らぬ事だ
トルストイはこの芝居に少しも冗な事を書いてゐない。
ジプシイ　ツキガン――の家のテント張りにも驚いた。多分、佛蘭西出來の活動寫眞か何かから考へ出した事だらうが、露西亞でツキガンの歌を聞きに行く所は、こんな粗末なところぢやない。「ト」書を見給へ。「卓上にはシャンパンの瓶」とある。兎にも角にもシャンパンだ。獨逸の或都市でこの芝居をやつた時、この場へ出る客がみんな燕尾服を着てゐたといふのも、餘りに遣り過ぎたが、藝術座のそれがみんなルパアシカなのも酷い。フヱヱヂヤのチヨツキなしなどは、彼を勞働者とでも思つたのだらうか。
マアシャも違ふ。彼女は黑い着物をきちんと身につけた、小さい可憐な魔者である。須磨子のあの赤い浮はついた色はどうだつたらう。マアシャは決して自分一人を著しくするやうな女ではない。
更に驚いたのは、新作をしたと言ふツキガンの歌である。何といふ騷がしい、何といふ悲哀のない曲だらう。何處に漂泊がある。何處に嗟嘆がある。フヱヱヂヤは抑も何を聽いて心を慰めるのだらう。

私は何も言はない積りで、又言つて了つた。もう三幕目に就いてはほんとに何も言ふまい。

併し、たつた一言。フエヱヂヤが死なうとして死ねない所（實はずつと後の料理屋の場でやる件だが）。あの演じ方は、何といふ非藝術だらう。そして、何といふ虚僞だらう。フエヱヂヤは人生を戯れてゐるのではない。フエヱヂヤは生活を見世物にしてゐるのではない。ほんとに死なうとしてゐるのだ。如何なる自殺者よりも深い〳〵道徳から自分を亡い者にしようとしてゐるのだ。ほんとに、ほんとに死なうとしてゐるのだ。そして死ねないのだ！　私は役者にこの意味が分かるまで、幾度でもこの詞を繰返して聞かせたいと思ふ。

もうほんとにこれで何も言ふまい。私は藝術座がもう一遍『闇の力』のやうた芝居を見せて呉れる事を望む。

『闇の力』でなくても好い。西洋の芝居でなくても好い。日本の芝居で好い。創作で好いから、もつと全力を盡した芝居が見せて貰ひたい。

今度の『生ける屍』で藝術座を律するのは酷だ。藝術座はもつと好い事が出來る。きつと出來る。

（十月三十日の夜を徹して思ふ儘を認む）

d 島村抱月氏に訊す

抱月氏足下。

頃日突然私があなたの所に送りました一青年は今までに前例のない好遇を受けて、あなたの配下に働いてゐるさうでございます。青年からはその後何の便りもありませんが、私はその事を洋畫家M氏から聞きました時、心の中で幾度かあなたに感謝いたしました。あの青年は演劇に就いて、何等の素養らしい素養を持つてゐるものではありません。唯、繪が少しかけると言ふだけで、教育も十分ではありますまい。體力も危ぶまれます。併し、彼は不幸な青年です。富有な家に生れながら、その幸福を受ける事の出來ない、不思議な運命の下に苦しんでゐる青年です。彼は唯「一生懸命に働く」といふ覺悟だけを持つて、あなたの側へ縋りに行つたのです。彼があなたの爲にどれだけの手助けとなる事が出來るか。それは甚だ心許ないと思ひます。彼は何物かをあなたの爲に背負ふよりは、寧ろ何物かをあなたの背に置く事だらうと存じます。併し、どうか見捨てずに彼を愛してやつて下さいまし。そして、一日も早く彼があなたの爲に、たとひ「釘の一本になりとも」なるやうにしてやつて下さい

まし。

抱月氏足下。

私があの青年をあなたの所へ送りました時は、丁度私が藝術座の『生ける屍』について、或感想を時事新報に公にしてゐる時でした。私のその感想はあなた方にとつて決して愉快なものではありませんでした。それは私も承知してゐました。それ故、私はあの青年をあなたの所へ送ります時、少なからぬ遲疑を感じない訣には參りませんでした。しかも――あなたは、唯の一度で快くあの青年を入れて下すつたのです。私はあなたの寛大に對して、二重に感謝いたさなければなりませんでした。

抱月氏足下。

それにも關らず、私は再びあなたに向つて、この餘り愉快でない公開狀を書かなければならない事になりました。實際、かういふ事は決して愉快な事ではありません。不愉快極まる事です。併し、道の爲にはその不愉快をも堪へ忍ばなければなりません。私も堪へて書きます。どうか、あなたも堪へてお讀み下さいまし。

抱月氏足下。

私が時事新報に發表した『生ける屍』に就いての感想は、實に慌て切つたものでした。實際を言ひますと、私はあの感想の全體を、藝術座の初日の夜、家へ歸つてから、一氣に書いて了つたのです。

それは四百字の原稿紙にしてやつと十枚にしかならぬ短い文章なのでした。ところが、人の惡い時事新報の編輯者は、それをさも大事なもののやうに、小さく小さくちぎつては、ほんの少し宛新聞へ出したのです。私は實際冷汗をかきました。あの感想が若し人に讀まれるなら、食前か食後に、始から終まで一氣に讀まれれば、それで好いのでした。決して、細かく味はるべき文章ではありませんでした。言はば、ほんの一寸した思ひつきを、何の省慮もなしに書き流したといふだけのものでした。第一私は三幕目までしか見てゐないで、批評らしいものを書くといふ事が厭でした。若し、ほんとに批評を書くなら、辛くても終の幕まで堪へて見てゐなければならなかつたのです。三幕目で歸つたといふ事が、どんなにあなた方を不愉快にしたか、それも「芝居」といふものを一つでもした事のある私には十分わかつてゐます。

私はここまで書いて來て、「事實」を打ち明けなければならないやうな氣がして來ました。それは決して自家辯護の爲のみではありません。私の或友達の爲にも、是非それを告白しなければならないやうに思ふのです。

丁度、『生ける屍』の三幕目が終つた時でした。同じやうにあの芝居を見に來てゐた私の或友達は私の側へ威すやうに近寄つて來ました。

「もうあとは見ないでも好いだらう。」

友達は命令するやうに、から言ひました。私は不思議に感じました。なぜと言へば、この友達は藝術座に對して深い同情を持つてゐる男でしたから。

「なぜだ。」

私がから反問しますと、友達は言ひました。

「君はこの芝居の批評を書くさうだ。さつきからの君の樣子を見てゐると、もう餘程辛抱がし切れなくなつてゐるやうだ。君はきつとこの芝居を惡く言ふに違ひない。」

「決して惡く言ひたくはない。併し、あんまりひどい。トルストイに對して、あんまりひどい。」

「それは分かつてゐる。原作と比べられては困るといふ事は、藝術座自身でも言つてゐるのだ。併し又そこには已むに已まれぬ事情もあるのだから、どうかあんまりひどく書かないで吳れ給へ。」

「ひどく書きたいとは思はないが、どうもひどくなりさうだ。僕も新聞には約束して了つたし、さうかと言つて、思つただけの事は書かずにはゐられないし、少し困つてゐるのだ。」

「では、好いから、あとは見ずに歸り給へ。僕も一緒に歸るから。」

「でも、せめてもう一幕。」

「いや。もう澤山だ。もう澤山だ。」

友達のから言ふのは、藝術座に對する私の非難を少しでも少なくしようとする「最屓」らしい愛情

からでした。それは私にもよく分つてゐました。

私は眞面目な批評を書くといふ上から言へば、實際終まで見てゐたかつたです。併し友達の藝術座に對する同情、それをも無視する事は出來ませんでした。友達の同情は女らしい同情です。ほんとの意味での同情ではないかも知れません。併し、やさしい同情です。涙の出るやうな有難い同情です。私はそれを輕蔑する事は出來ませんでした。

私は忽ちから考へるやうになりました。自分がこの芝居のあとを見るといふ事は、藝術座に對して

と言ふよりは、寧ろ私の友達に對して　　非常に慘酷な事だ。

さう思ふと、私は直ぐ友達の詞を納れました。そして逃げるやうに友達と一緒に劇場を出ました。

抱月氏足下。

私が「生ける屍」を三幕目までしか見なかつたのは、さういつた箇人的な女らしい感情からだつたのです。私は藝術座を輕蔑したものでもありません。トルストイに對する藝術座の冒瀆を怒つたからでもありません。私が途中で失禮したのは、トルストイに對しては寧ろ不親切だつたのです。藝術座に對しては、寧ろ親切（若しかういふ詞が使へれば）だつたのです。

然るにも關らず、私のあの感想は意外にもあなた方を怒らしたさうです。あの脚本の改作者たる川村花菱君も、「書き方が氣に入らない」とか言つて、大分怒つてゐたさうです。これは確な筋から聞き

ました。あなたも餘り愉快には思つてをられないといふ事です。それは私を三幕目で外へ連れ出した私の友達から聞きました。

勿論、あなた方がお怒りになるのを、私は無理だとは思ひません。私があなた方だつたとしても、ああいつた感想を讀んだら、きつと怒つたらうと思ひます。

併し「無理はない」といふ事と「正しい」といふ事とは違ひます。大變違ひます。若し怒つたら、それはあなたにしても、私にしてもあの感想を讀んで怒るといふ事はないのです。若し怒つたら、それは惡い事です。なぜと言へば、あの感想には少しの「惡意」もないのですから。

私は唯トルストイの爲に書いたのです。日本の新しい芝居の爲に書いたのです。日本の芝居を眞面目なものにしようと考へてゐる人達の爲に書いたのです。

若し、その眞意が通らなかつたとすれば、それは私の書き方が惡かつたのです。そこで私はもう一遍何か書かなければならないやうな氣がして來たのです。

抱月氏足下。

私はもう齒に衣着せずに、何も彼も率直に言ひます。私の粗奔な筆は先輩に對する禮を失するかも知れません。併し、私の心持は決してそれを失つてはゐない積りです。私は唯「藝術」の爲に、日本の「演劇」の爲に、そしてその方面で大きな使命を持つてをられる筈のあなたの爲に書きます。

抱月氏足下。

一體、藝術座といふ劇團は何の爲に興つたのですか。先づ、私はそれからあなたに伺ひたいと思ひます。

私はあなた方の一團が、なぜ坪内博士の文藝協會から分離したか、その理由を明かに知つてはをりません。その事件の起つたのは、丁度私が西洋から歸る前後だつたので、私は事情に通じない點が多いのです。そして、いまだにそれははつきりせずにをります。

併し、私はかういふ事を信じてゐます。そして、それは全然間違ひではないと思つてゐます。それがあなた方はあの劇團から分立した一つの重大な理由は、「脚本の選定問題」であつたといふ事です。

坪内博士は當時脚本より寧ろ役者の技藝に重きを置いてをられたやうです。役者の藝の爲になるものなら、多少脚本としては低級なものでも我慢をするといふ傾向を持つてをられたやうです。然るにあなたは反對でした（多分さうだつたと信じます）。役者の藝は未熟でも、近代の優秀な脚本を上場しなければならない。日本の芝居を本當の意味での芝居にするには、たとひ藝は拙くとも、どし〳〵好いものを演じなければならない。あなたはさう思はれたのです。（坪内博士の意見とあなたの意見とを、比較論評するのが今の目的ではありません。それ故、それに就いては唯今何も申さずに置きます。私は唯一箇人として、その當時、坪内博士に對してよりは、あなたに對して同情を持つてゐたといふ事

だけを申し上げて置けば宜しうございます。）

藝術座が出來ました。その第一回の出し物はマァテルリンクの「モンナ・ワンナ」と「內部」とでした。いづれも泰西近代の名作です。世界のどこの劇場へ出しても、決して恥づかしい脚本ではありません。私共にとつては、その少し前に文藝協會が出した沙翁の「ジユリアス・シイザア」などより遙に貴い、遙に有難い出し物でした。

私は多大の期待を持つて有樂座へ出かけました。あの小さな劇場は、廊下から見物席から樂屋まで緊張し切つてゐるやうに見えました。

演劇としての「モンナ・ワンナ」と「內部」とは、その時も決して私を滿足させはしませんでした。私はあの少しも哲學的でない「モンナ・ワンナ」の演じ方、理窟で堅め上げたやうな「內部」の演じ方を、堪らず不愉快に感じました。併し、飜譯された脚本その者は、丁寧過ぎる程原作に忠實でした。マァテルリンクは「技藝」なり「舞臺」なりで傷けられても、決して「脚本」では傷けられてゐませんでした。私はそれを喜びました。ほんとに喜びました。

それから間もなくの事でした。私があなた方の　海の夫人」を見ましたのは。

あれも「演劇」としては堪らなく不滿足なものでした。殊に、獨逸で可なり好い演出を見て來たばかりだつた私は、二幕目あたりで、もうどうしても見てゐる事が出來なくなりました。總てがセンチ

メンタリズムです。センチメンタリズムの外何物もないのです。勿論、イプセンにもセンチメンタリズムはありますそれは如何なる脚本にも絶無ではないでせう併し、センチメンタリズムがイプセンの總てではありません。私は田中介二君だつたか誰だつたかの扮したリングストランドの物語を聞いてゐると、もう我慢にも坐つてゐる事が出來なくなりました。

併し――併し、それにも關らず、脚本はやはり原作に忠實でした。イプセン自身に見せても、決して不滿は言ふまいと思ふ程忠實でした。名作を名作として、飽くまでも大事に演じてゐるといふ正直なところがありました。私は又それを喜びました。

間もなく私の見たのは、あなた方の「サロメ」でした。それは實に大膽な試みでした。シトラウスのオペラが出來て以來、ドラマとして演ぜられるといふ事は西洋でも少ない（宗教上からの禁止は別問題としても）あの難曲を、あなた方が日本の舞臺に移さうと企てた事――唯その事だけでも、私は痛快に感じました。しかも、その結果は可なりに立派なものでした。脚本にも、多少の削除はありましたが、決してオスカア・ワイルドを怒らせる程ではなかつたと思ひます。あの種類の脚本が實演に際して、多少の削除を蒙るのは、已むを得ない事です。

抱月氏足下。

私は記錄を左右に置いて、この文章を書いてゐるのではありません。それ故、藝術座がその後どう

いふ芝居をどういふ順で演じて來たかを、ここにはつきり書く事は出來ません。併し、藝術座がその當初に於いて、西洋近代の優秀な脚本を如何に忠實に演じつつあつたかといふ事は、もうこれだけで十分に分かると存じます。藝術座はその名の示すが如く藝術的な――從つて非商業的な――劇場として興つたのでした。そして、立派にその困難な任務職責を果して來たのでした。

ところが、突然私を驚かしたのは、あなた方の「復活」でした。私は實際びつくりしました。なぜと言へば、それは今まであなた方の歩いて來た道とは、全く別な道なのですから。

小説を脚本に直して演ずるといふ事、それが既に眞面目な劇場の企つべき事ではありません。苟も小説が如何なる性質のものであり、脚本が如何なる性質のものであるかを知る以上、それは斷じて出來る事ではありません。二つは全く別のものです。どうしても、一つを他に變へる事の出來ないものです。私はさう思ひます。

モスクワの美術座が演出した「カラマゾフの兄弟」それは歴史的に可なり有名になつてゐます。同じ都のネヅロビン座が芝居にした「白痴」それは私も見て可なりに動かされました。それにも關らず私は小説を芝居にする事には反對です。ドストエフスキイは飽くまでも小説を書いたのです。芝居を書いたのではありません。芝居にされようと思つて小説を書いたのではありません。小説を小説として書いたのです。如何なる理由からも「カラマゾフの兄弟」や「白痴」を芝居にされるといふ事は、

ドストエフスキイの喜ばなかつた事だらうと信じます。私が露西亞から歸つて後、美術座が同じ作者の小說「惡魔」を「ニコライ・スタフロギン」の名で演じた時も、ゴオリキイなどは色々な理由から大反對を稱へました。

小說――しかも、トルストイの「復活」のやうな、芝居としては到底許されない長い時間の心理的經過を持つた小說を芝居にするといふ事は、少しでも藝術に對して眞面目な尊敬を持つてゐる者の、決して企て得ざる事です。佛蘭西のバタイユが脚色した例があらうと、私はその例に服する事が出來ません。私は藝術座に抗議を申し込むやうに、アンリ・バタイユにも抗議を申込みます。西洋でやつてゐるから、日本でもやつて好いといふ理由はありません。西洋でも惡い事は惡い事です。間違つた事は間違つた事です。惡い事、間違つた事は飽くまでも排斥しなければなりません。

しかも、あなた方の「復活」の脚色は、少しもトスルトイに忠實なものでありませんでした。トルストイの精神にも、トルストイの藝術にも、少しも忠實なものはありませんでした。「モンナ・ワンナ」「內部」「海の夫人」「サロメ」などの作者に對して、あれ程の尊敬と忠實とを表示されたあなた方が、「復活」の作者トルストイに對しては一囘の脫帽をさへ惜んでゐるやうに見えました。私は奇異の感じに打たれました。若しや、あなた方はトルストイに對して「何か怨みを抱いて」をらるるのではないかと思つた位でした。

トルストイに對して、斯くも不親切だつたあなた方は、反對に見物――低級な見物――所謂、衆愚――に對して、今までにない親切をお見せになりました。あなた方は笑はうとして芝居へ來る見物を十分笑はせました。泣かうとして芝居へ來る見物を十分に泣かせました。中にも、あなた方が見物を喜ばせたものは、あの有名な「カチユシヤの唄」です。

ああ。「カチユシヤの唄」それはトルストイでもありません。露西亞でもありません。日本の歌です。私どもが小學時代から頭へ深く刻み込まれた所謂「唱歌」のセンチメンタリズムです。丁度、その時分獨逸から歸つて來た私の親友――彼は作曲家でした――は、あの歌を始めて聞いた時、恰もどぶ泥の匂を嗅ぐやうな感じがしたと言ひました。

しかも「カチユシヤの唄」は忽ち有名になりました。東京は勿論、京都、大阪――凡そ何處へ行つても、「わかれの辛さ」を聞かない土地はないやうになりました。もうさうなると、トルストイもありません。「復活」もありません。ネフリユドフもありません。日本の唱歌「カチユシヤの唄」があるだけです。しかも、それであなた方は今までにない多額の金を得ることが出來たのです。少しく皮肉に言へば、芝居で金を得る筈のあなた方が、唄で金を得たのです。それは實際、飛んでもない間違ひでした。

ああ。「カチユシヤの唄」。若し、あれを一度でもトルストイが聞いたら、何と言ふでせう。「藝術とは

何ぞや」を書いたトルストイ。若し、あのトルストイが「カチユシヤの唄」を聞いたら……私は今でも時々それを思ふと、恐ろしくて震へずにはゐられません。

抱月氏足下。

「復活」以後のあなた方は、もう西洋のどんな優れた作家にも、どんな有名な脚本にも、少しも「恐れ」などは感じないやうになられたやうです。「須磨子を中心として、センチメンタリズムで見物を捉まへる事」唯それだけがあなた方の爲事になつたやうです。

唄で味をしめたあなた方は、ツルゲエネフの「その前夜」を芝居にして、その中へ吉井勇氏作の、「ゴンドラの唄」といふのを挿み込みました。その次には「アンナ・カレニナ」を芝居にして親子の對面で見物の涙を――そして財嚢を――絞らうとなさいました。私はもう「復活」以來愛想を盡かしたので、これは見ずに了ひました。

抱月氏足下。

私はここで、あなた方の「闇の力」の事を言はなければならなくなりました。

それは、あなた方が多分朝鮮から露西亞の方の長い旅を終へて歸つて來られた時分だつたと思ひます。あなた方は突然私どもに、迚も日本では見られまいと思つてゐた「闇の力」の實演を見せて下さいました。

しかも、それは立派な實に立派な演出でした。舞臺の設備から言つても、役者の技藝から言つても今までの藝術座には決して見られなかつた細心な研究がありました。勿論、脚本には一字一句忠實でした。トルストイ自身でさへ書き直したといふ「子殺し」の一場をさへ、初めの作通りに、少しも拔かさずに見せて下さいました。

私は驚き且喜びました。藝術座がトルストイに對して長い間犯して來た冒瀆も、この一事で贖はれたと思ひました。「これで好い。これで好い。」私は心の中で、幾度かから叫びました。

抱月氏足下。

然るに、私は再び裏切られました。今度の「生ける屍」の直し方は、あれは一體何を意味するのですか。あの脚本は拙いと言ふので、あんなに直されたのですか。（若しさうなら、演出しなかつた方が好かつたのです。）

「闇の力」で贖がしてあるから、もう何をしても好いと思はれたのですか。（恐らく、そんな事はないでせう。）

見物の前受のみを考へた爲に、ああいふ冒瀆をなすつたのですか。（それなら、もう藝術座といふ名を「藝術」の爲に廢して戴きたいと思ひます。）

いづれにしても、あの名作を　　（私はあの作に就いて十月號の「トルストイ研究」に自分の印象

を書いて置きました）――あんなにまで滅茶々々に毀したといふ事は、到底許す事が出來ません。

私はあなた方があの名作に對して犯された冐瀆を、一々擧げるのさへ、もう不愉快に感ずるやうになりました。

三幕目までの事は時事新報に大略書いて置きました。聞けば、五幕目では或ごろつきがフエエヂヤ一件を種に、カレニン家をゆするのださうです。實に、大變な亂暴な直し方です。お話にも何にもならない直し方です。

私は嘗てこの「生ける屍」をフイルムにした伊太利製の活動寫眞を見た事があります。フエエヂヤはやくざな道樂者でした。彼はマアシヤと夫婦になつて、ジブシイの車を押して歩いてゐました。ジブシイの頭がフエエヂヤを鞭で打つといふやうな場面さへありました。私はこのフイルムを見て、どんなに怒つた事でせう。それは誣告に對する怒りでした。私の大好きなフエエヂヤを誣告するフイルムが憎いのでした。

藝術座の「生ける屍」に至つては、それ以上です。あれはフエエヂヤ一人を誣告してゐるだけではありません。サアシヤをも、マアシヤをも、ヰクトルをも、フエエヂヤの母をも、誣告してゐます。私はトルストイの爲によりも、寧ろトルストイの書いたこれらの人物の爲に、到底默してゐる事が出來ないのです。

藝術座は罪をこれらの諸人物に謝すべきです。罪をトルストイに謝すべきです。罪を「生ける屍」といふ脚本に謝すべきです。最後に、かかる僞物をトルストイの「生ける屍」——たとひ、その改作としてでも——として、日本の社會に提供した罪を、ひろく世界に謝すべきです。

抱月氏足下。

若し一般の見物本位に墮したのなら、見物本位の脚本を選まれるのが宜しいのです。スクリイブがあります。サルヅウがあります。ベルンスタインがあります。クライド・フイッチがあります。何を苦しんで、トルストイのやうな非商業的な脚本作家に趨く事がありませう。（ここに非商業的なと言つたのは、藝術的の目から見て言つたのです。實を言ふと、トルストイは萬民の爲に書いてゐるのです。「生ける屍」のやうな作でも、ほんとに忠實に演ずれば、一般の客にもよく分かるのです。そして誰にでも面白いのです。從つて、お金も儲かるのです。伯林では一冬殆ど打ち通にこの芝居を打ち通して、毎日滿員を得てゐました。モスクワでもこの芝居をマチネエに出す程、澤山演じてゐました。それで、いつでも一杯客が來てゐました。併し、さういふ事は藝術座の方々には想像も及ばないのでせう。氣の毒な事です。）

若し、藝術座が松井須磨子本位で脚本を選ぶ方針なら、サラア・ベルナアルのレペルトアルでも調べるのが宜しいです。「椿姫」も好いでせう。「フエエドラ」も好いでせう。何を苦しんで、「生ける屍」

のやうな、女に「荒れ廻る場所」を與へない脚本を採用する必要があるでせう。

私は直言します。どうか再びトルストイといふやうな貴い名を、狗肉の羊頭にしないで下さい。どうか、「生ける屍」のやうな名作に、それより劣つた筆を入れないで下さい。

日本にはさういふ事に對する、何の制裁もありません。どうか、その制裁をあなた方の心の中に置いて下さい。日本の藝術の向上の爲に。日本の演劇の正しい進歩の爲に。最後に文明國である筈の日本を、世界の各國に誤らせない爲に。

抱月氏足下。

あなたはエレオノオラ・デウゼが「人形の家」を可なり滅茶々々に削つて演じたいといふ話を御存じでせう。

デウゼは、少しでもメロドラマチツクに見えさうな部分は、平氣で脚本を無視しました。クログスタツトに、父の死後三日」を言はれても、彼女は驚きの情を表はしませんでした。夫のヘルマアが、「犯罪」といふ詞を發しても、それが彼女には特別なエツフエクトをも與へませんでした。二幕目へ來ると、デウゼの削除は愈々ひどくなつたといふ事です。彼女は乳母との非常に大切な場面を全然オミツトして了ひました。ランクとの話の間にも、目的のないカツトを所々に用ひました。「ト書を無視しました。そして、舞臺のリズムとでも言はるべきものを全然出さないで了ひました。この一幕は

初めが陰鬱で、中頃が陽氣で、最後が嚴肅になるべき筈なのです。イプセンはこの三つの陰影を確に意識して書いてゐます。それをヂウゼは一色に塗つて了つたのです。もつと驚くべき事は、ノオラの恐怖と絶望とを最も高調にするクログスタツトとの最後の場面を全然食つて了つた事です。勿論、タランテルラの踊なども、ヂウゼは略してやらなかつたさうです。

ヂウゼがイプセンの脚本を毀した動機は、藝術座がトルストイの脚本を破壞した動機とは全然反對でした。ヂウゼは下等になる事を恐れたのです。臭くなる事を嫌つたのです。安價な涙を誘ふのを避けたのです。彼女がタランテルラを踊らなかつたといふのも、それが大抵の場合、單に一つのダンスとして喝采されて、戲曲としての熱を失ふのを知つてゐたからです。ヂウゼはイプセンの古い技巧に對するこの最後の讓歩をさへ許す事が出來なかつたのです。

ヂウゼの「人形の家」の破壞はかういふ高い動機からでした。しかもそれは作者に對する許し難い冒瀆でした。

彼女のノオラを見たキリアム・アアチヤはかう言つて批評しました。「シニョラ・ヂウゼが若しノオラを自分の當り役の一つに數へようとするなら、二幕目を再考しなければならない。原作脚本の臺詞を回收しなければならない、そして、シニョル、フラキヨ・アンドオの代りに、イプセンを彼女の舞臺監督にしなければならない。」と。（この最後の一句を「生ける屍」の場合に當てはめれば、「須磨子は

抱月氏の代りに、トルストイを舞臺監督にしなければならなかつた」のです。）又かう言ひました。「一度でもイプセンの脚本を舞臺にかけた事のある者は、イプセンの書いた「ト」書から離れるといふ事は、惡い方へ離れる事だといふ事を信ずるに違ひない」と。

ヂウゼのやうな藝術的な動機から脚本を離れた場合にさへ、かういふ事が言はれるのです。若しアアチヤアのやうな批評家が、藝術座の「生ける屍」を見たら何と言ふでせう。

「イプセンから離れるといふ事は、惡い方へ離れる事だ。」この詞はトルストイの場合にも、立派に當て嵌まります。「トルストイを離れるといふ事は、惡い方へ離れる事だ。」私はこの詞をあなたの足下に呈します。

若し、それが受け入られないなら、再び西洋の名作には手をつけないで下さい。西洋にも日本にも、どう直しても一向差支ない――しかも立派に商賣になる――脚本が澤山あります。どうかさういふものをやつて下さい。妄言當死。（大正六、一一、二〇）

「青い鳥」を見て

（大正九年二月――有樂座）

有樂座で最終の晩の「青い鳥」を見た。

序幕の樵夫の家から二幕目第一場妖婆の御殿まで見たところでは、遠慮のないところ、こいつ大分惱まされさうだと思つたが、その次の思ひ出の國へ來ると、すつかり見直した。夜の宮はちと不感服だつたが、森へ來ると又大に見直した。墓地も好かつた。未來の國は更に氣に入つた。それから、もうしまひまではずつと愉快に見た。すつかり見てしまふと前の樵夫の家や妖婆の御殿までが、さう惡くはなかつたやうに思はれて來た。なぜと言へば、この初の二場で私の惱まされたのは、大部分妖婆の臺詞のせゐで、他の誰もが惡い事をしてゐたのではないといふ事が分かつて來たからである。

私は本當に愉快に見た。今家へ歸つて囘想して見ても愉快である。近頃こんなに愉快な明かるい氣持で芝居を見た事はない。勿論、冷たい批評の目を向けたら、缺點や手落や技藝の拙なさは、いくらでも擧げる事が出來よう。又それをするに私ほど適當な者が他にあらうか。私は或意味に於いて、そ

れ程自負してゐる。その高慢な私がこれ程愉快な感じを持つて歸る事が出來たのだ。私はそれだけでも民衆座に敬禮の帽子を脫いでも好いと思つてゐる。

私はこの芝居の世界で最も好い演出を見て來てゐる。それは言ふまでもなく、モスクワの美術座のだ。それから、伯林でラインハルト（獨逸座）のも見た。併し、露西亞のを見た目では、迚も比較にならなかつた。前者が詞通りにしつとりとした物であつたら、後者は詞通りにがさがさした物であつた。後者がマアテルリンクの「趣向」の皮膚のみを見たものであつたら、前者は「趣向」の奥に詩人の魂を見たものであつた。英吉利のや亞米利加のは寫眞で見たばかりだが、ラインハルトにさへ劣つてゐた事は分かつてゐる。なぜと言へば、美術座から態々舞臺監督を呼び迎へた巴里の演出でさへ、露西亞人に言はせると「だめだつた」さうだからである。

私はそれ程好い「青い鳥」を見て來てゐる。そして、その印象の餘程稀薄になつた今日でも、いまだにそれを世界一に好い「青い鳥」だと思つてゐる。それ故、日本人で今度の「青い鳥」に對して、最も苛酷な批評の出來る者は、私——或は私と同じ經驗をした者の外にはない。併し、私は今度の「青い鳥」に對して、さうした態度を取る事が出來なかつた。なぜと言へば——その理由は簡單である——始から終まで愉快に見たからである。唯何となく始から終まで愉快に見たからである。

日本で「青い鳥」を演る。既にこの事だけが記錄物である。日本で「青い鳥」を演つた。既にこの

事だけで民衆座は豪い爲事をしたのである。この事は少しでも舞臺といふもので苦勞をした事のない人間には理解し難い事であるかも知れない。しかも、これは事實である。牢乎として抜くべからざる事實である。

その上、舞臺はと言ふと、あの狹小な、照明設備の全くないと言つて好い、しかも廻り舞臺のない有樂座である。役者はと言へば、殆ど總てが舞臺馴れない素人である。日本で――あの舞臺であの役者で、兎にも角にも「青い鳥」を見せてくれたといふ事は、實に大した事なのである。飜譯權問題は知らぬが、若しマアテルリンクが飛行機に乘つて、今度の芝居を見に來たとしても、彼は決して不服は言はなかつたらうと思ふ。

今度の「青い鳥」で何よりも效果の上がつたのは舞臺裝置と明かりの使ひ方とであつた。それは勿論、エゴロフが案出したといふ美術座の舞臺のやうに象徵的なものではなかつた。それから又、エルンスト・シュテルンが考案した獨逸座の舞臺のやうに、徹頭徹尾圖案的なものでもなかつた。それはどつちかと言へば、お伽噺の挿繪に幾分寫實を加味した英吉利風又は亞米利加風のものであつた。手本と言つては語弊があらう　暗示は恐らくその邊の寫眞から來てゐるのではあるまいかと思はれた。（細かく言へば、思ひ出の國にヂギタリスを用ひたのや墓場に百合の花を用ひたのが、私にさういふ感じを抱かせたのである。）併し、それにも關らず私は、恐らくそれ以上だらうと思はれる舞臺を私

の前に見た。
中でも、思ひ出の國の森と墓地とが、殆ど非の打ちようのない立派な舞臺を見せてくれた。明かりの使ひ方は、その中でも、森が一番好かつた。この場は、私の見た時、露西亞でも獨逸でも拔かれてゐたので、殊に清新な感じを受ける事が出來た。

唯、子供らしい事であるが、露西亞では、思ひ出の國で青い鳥を兄妹が見つけると、拵へ物の鳥が電氣仕掛で青く光つた。思ひ出の國を出ると、それが赤黒い光になつた。それから蜜蜂の事を言ふと方々の叢で蜂が一度に光を放つた。それが大層子供らしくて面白かつた。それから墓地で少し氣になつたのは、寺の時計の餘りに現代的な事であつた。

一番いけないと思つた舞臺は、樵夫の家だつた。あれは感じがひどくがさがさしてゐた。序幕の窓の外なども、少し考が足りなかつた。夜の宮も深みと凄みと濕り氣が足りなかつた。各の戸の中の工夫も足りなかつた。尤も、ここは美術座でも一番照明に金を掛けたところで、ほんとに遣つたら、あすこだけでも何千圓といふ費用が掛かるのだから、さう無理は言へない。正面の大扉の中の幻燈だけにも民衆座の苦心はよく分かつてゐる。未來の國も深みと濕り氣が足りなかつた。併し、これもあの舞臺ではあれ以上を望むのは無理だらう。子供を始終動かしてゐたのはよかつた。流石に畑中君だと思つた。唯、戀する二人をなぜ橫に置いたのか、それが私には分からなかつた。美術座ではあの場の

人物の運動を殆ど總て彫刻的に見せたが、さういつた趣向は今度の舞臺では丸で見られなかつた。

衣裳も岡本君の圖案通り新に拵へたものだと見えて、流石に色彩の調和がよく取れてゐた。殊によかつたは、思ひ出の國が段々明かるくなつて來る時の爺さん婆さんの色彩だつた。總てがあの位に行けば申分はなかつた。

唯、私に少し受取りかねたのは、犬の衣裳の赤さであつた。ミチルのマントオも——可愛くはあつたが——赤が強過ぎた。妖婆の衣裳も汚なく見える方がよくはなかつたらうか。夜の衣裳も、私なら黒にしたらう。併し、それらは小さい疑ひである。母さんのチル、父さんのチル、パン、火、水、ミルク、砂糖、光、檞、兎などの衣裳はみんな氣に入つた。

役者に就いては餘り多くを言ひたくない。なぜと言へば、みんな上手ではなかつたからである。併し、同時に、みんな熱心で眞面目だつたからである。

でも、水谷八重子のチルチルなどは立派なものだつた。夏川靜江のミチルも、私は可愛くて爲方がなかつた。子供は一體みんなよかつた。だから、未來の國が私には一番面白かつた。殊にやがてチルチルの弟妹になるべき子供をやつた子が無邪氣で、はつきりしてゐて、氣に入つた。奥村博史君の父さんのチル、おぢいさんのチルも厭な所が少しもなくてよかつた。犬と猫は中でも大役だが、友田君永井君の二人とも一所懸命にやつてゐたのがよかつた。唯、厭みは猫の方に少しあつた。併し、これ

はある方が好いのかも知れない。砂糖君も私には氣に入つた。モスクワではこの砂糖をやつた青年と一番仲好く話をしたので、尙思ひ出が深い。栩の御橋君も、パンの港君も前途のある人だと思つた。港君の舞臺は去年谷崎君の「十五夜物語」で一度見た事があつたが、その時の藝より今度の藝の方を純だと思つた。火の岡本君も、臺詞のない間の體に難があつたが、臺詞のある間は惡くはなかつた。

唯、いつでも言ふ事であるが、惱まされたのは女優だつた。光をやつた吾妻君の外には、一人も標準語のアクセントを取る者がなかつた。みんな何處かの田舍詞を聞くやうな感じがして不愉快だつた。序幕と二幕目で妖婆の詞を聞く間などは――前にも言つた事だが――實際苦しかつた。女優志願は東京人からは出て來ないのかしら。

それから、夜の宮での踊の拙さ――と言ふよりは、既に出て來た形の惡さ――にも閉口した。蔭で唱ふ歌も總て拙く、そして力がなかつた。

それから全體に就いて最も物足りなかつた事は、音樂を缺いてゐた事であつた。美術座の場合には天才イリヤ・サアツが書いた素敵もなく好いインシデンタル、ミユウジツクを使つてゐた。ラインハルトのでさへ、「ヘンゼルとグレエテル」で名高いフムパアヂンクが特にこの劇の爲に書いた音樂を使つてゐた。私はさういふのを見て來たせゐか、どうもかういふ芝居には音樂が必要であるやうに思つてゐる。こなひだ友達座が「タンタジイルの死」をやつた時に山田耕作君の作曲を使つたが、その效

果は非常だつた。今度も山田君が音樂を書くといふ話だつたから、多分インシデンタル、ミュウジツクを全部書くのだらうと思つて、喜んでゐたら、歌の爲だけだと聞いて、實は落膽してゐたのである。果して、舞臺を見ると、その物足りなさは非常なものだつた。費用の點もあらうが、再演の節には、是非音樂を用ひて貰ひたい。

終に臨んで、臺本飜譯者楠山正雄君、舞臺監督畑中蓼坡君、舞臺意匠家岡本歸一君、電氣主任加藤貫一君の爲に、三たび祝盃を擧げる。そして、この慌ただしい感想の筆を擱く。（大正九、二、一七夜半）

マックス・ラインハルトの印象

— 一九一三年 —

一

私はマックス・ラインハルトに就いて餘り多くを語る事が出來ない。何故と言へば、私は彼の演出した劇を僅か八つしか見てゐないからである。しかもその第一印象が甚しく失望的なものであつた爲に、その後の私はいつも或 prejudice を持つて、この人の舞臺に對してゐたらしい。私は常に多少の輕蔑を含みながら、この人の芝居を見てゐたらしい。私は今この稿を起すに當つて、自分の記憶の餘りに貧弱なのに驚いた。

併し、私は現今彼の演出しつゝある色々な種類の芝居の、代表的なものは大抵一つ宛見て來た積りである。近代の象徴劇或はお伽劇としては、メエテルリンクの「青い鳥」を見た。近代の寫實劇としては、トルストイの「生ける屍」を見た。沙翁劇としては「ロメオとユリア」を見た。獨逸の古典劇としてはゲエテの「フアウスト」の第一部第二部を見た。チルクス「曲馬場」でやる所謂 Chorregie としてはホオフマンスタアルの書き直した「エヂプス王」と「イエエダアマン」とを見た。無言劇と

してはフレクザの「スムルン」を見た。丁抹のジョルジ・ブランデスが五年の間に九度しかこの人の芝居を見なかつたといふのに比べれば、日の短い割にはこれでも勉强をした方である。

私が伯林を訪問した主な目的がラインハルトにあつた事は言ふまでもない。彼は單に獨逸座とカムマアスピイレとを併せ待つ伯林のラインハルトではない。彼の名と彼の事業は、獨逸國内は勿論、遠く英吉利、亞米利加にまで喧傳された。英米の新聞雜誌を通して、極東日本にまで傳へられた。彼の作つた舞臺の寫眞と彼の事業に關する斷片的の報道は日本の新聞雜誌にも屢々見られるやうになつた。ジイクフリイト・ヤコブゾオンの「マックス・ラインハルト」とパウル・レグバントの「伯林の獨逸座」とは丸善を通して日本の青年の手に渡つた驚異の書の一つとなつた。早くもラインハルト渴仰の聲が演劇を愛する日本の青年の間に起つて來た。自ら稱してラインハルト式の舞臺なりといふものさへ、その間に案出されるやうになつた。私もさういふ青年の中にゐた、さういふ青年の一人であつた。伯林へ着いて、初めてこの人の芝居を見るまで、私の心がどの位この人の藝術に傾いてゐたか、それは私共と同じ仲間の青年のたやすく想像し得る所である。

二

千九百十三年正月二十八日の晩、私は初めて獨逸座の見物の一人になる事が出來た。出し物は「青い鳥」である。表に Direction Max Reinhardt と書いてある獨逸座の大きな番附を初めて手にした時

の私の心は、好奇と期待とで一ぱいになつてゐた。譯本はステフアン・エプシユタインのそれに據ると書いてある、音樂はフムパアヂンクの作曲を使ふとしてある、レジイはマツクス・ラインハルト、オオケストラの指揮は座附のアイナア・ニルソン、背景及び衣裳はエルンスト・スタアンの意匠に據り、その實際上の製作はルドルフ・ヅヲルスキイ監督の元に成るとしてある。第一景の後は小休憩、第五景（追憶の國）の後に大休憩があると記してある。「開幕中入場を許さず」（Während des Spiels ist der Eintritt nicht gestattet）といふ文句も、初めて來た私には、權威と嚴肅との外何者をも思はせなかつた。

「樵夫の家」の幕が明いた。私が若し東京から行きなり伯林へ來て直ぐこの舞臺を見たのであつたら、私はそのお伽噺めいた舞臺の裝飾とそのけば〱しい東洋風の色彩と飽くまでも單純明確なその模樣風の線と形とに、どんなに驚異の眼を見張つたであらう。併し私はこの時旣にモスコオの美術座でスタニスラウスキイとスウレルジユツキイが作つた世界に比類のない「靑い鳥」を見て來てゐた。美術座の「靑い鳥」は、靈氣と精氣に滲み通つた舞臺であつた。如何なる一隅の如何なる小さい部分を押して見ても、靈の泉が迸り出さうな舞臺であつた。舞臺の奧は無限に ethereal であつた。舞臺の高さは無限に spiritual であつた。獨逸座の「靑い鳥」は例へば烈しい日に乾き切つた土を見るやうな感じがした。どの壁に觸つて見ても、それは直ぐにホロ〱と缺けて落ちさうだつた。どの柱を

叩いて見ても、それはコツ〳〵と響のない音を立てさうに見えた。ミチルとチルチルの寢る寢臺は、黄と赤と青の更紗模様に塗つてあつて、正倉院の筐の模製を見るやうであつた。魔女が腰の曲つた婆から美しい女に變る所も手際が惡くて醜い現實を暴露した。時計の中の「時間」が赤の勝つた模様風の衣裳を着て、大勢竝んで出た所は美しかつたが、再び時計の中に這入る時に、道が狹くて支へたり突き合つたりしたのは、練習の不足から來た舞臺の上の醜い混雜であつた。フロオレンス・ヤコビのミチルはまだ好かつたが、リア・ロオゼンのチルチルは餘りに芝居を爲過ぎて、子供の假面の後から大人らしい顏が見え過ぎた。隣りのクリスマスに有頂天になる所も美術座の考へた細かい心理的な段取りには似ても似つかぬものだつた。火や水の人間化も拙ないものであつた、殊に水が時々本當の霧を吐き出したり、火が時々本當の烟を出したりするのには迚も堪へられなかつた。猫や犬も美術座のそれらのやうに「象徴化された寫實」ではなくて、寫實ばかりではやり通せぬものを無理に寫實でやり通さうとしてしくじつたやうなものであつた。併し猫に扮したエルザ・ワグナアの技藝は優れてゐた　蓋し初演當時この役に扮したガアトルウド　アイゾルトの型をよく學んだものであらう。

「夜の宮殿」も唯混雜と紛擾とを見るだけであつた。美術座でもこの場では黑衣を着た人間が舞臺一ぱいになる程大勢出て働いてゐたやうであるが、練習に練習を重ねた秩序が、それらの人間の一人の存在をも見物に氣附かせるやうな事は無かつた。獨逸座では色々な靈の exeunt が常に支へたり妨げ

られたりして、一度も流暢に行く事がなかつた。美術座の舞臺を支配するものは器械を驅使する靈氣であつた。獨逸座の舞臺を支配するものは器械の不完全のみを思はせる不案な現實感でもあつた。「追憶の國」の家の屋根にも醜い寫實があつた。二人の子供がそこを遠ざかる仕掛も、美術座では唯明かりの使ひ方一つであつたが、こゝでは綟を段々に重ねて下ろすといふ在り來りの遣り方であつた。二人の子供が「追憶の國」で得た青い鳥のいつの間にか黑くなつてゐるのを見て驚く道端の生垣(或は花園だつたかとも思ふ)は靑海苔を見るやうにけばけばしく乾いてゐた。「幸福の宮殿」では亞刺比亞の酋長を見るやうな肥つた野蠻な男が、醉ひしれた濁聲を出して、私達の鼓膜を破らうとした。「母の愛」は子供などには眼も吳れずに、自分一人で芝居をしてゐた。この宮殿の白い柱の內部に明かりを入れたのは好いとして、その電氣の球が一つ一つ透いて見えたのも不快な感じを呼び起した。ミチルとチルチルの一行が旅を終へて歸つて來る家の外の景色にも、煉瓦などに寫實味が多くて、この戲曲には適はぬ感じを起させた。

期待が大きかつただけ、失望も大きかつた。私はこの晚一緒に行つて吳れた友人の一人を捕まへて夜の明け方まで興奮してゐた。「オツトオ・ブラアムの純寫實に反旗を飜して、舞臺の上に Stil と新浪漫主義とを起したのがラインハルトだといふぢやないか。併し僕の今夜見たラインハルトには、Stil らしい Stil は一つも無かつた。あの珍らしげな模樣畫だつて、吾々日本人から見れば少しも驚

くには足らない。第一彼のレジイには少しも靈魂がない。彼の舞臺は工藝であつて、藝術ではない。これに比べればモスコオの「靑い鳥」には立派な Stil があつた、そしてその Stil は靈氣に滲み通つたものであつた。それに、ラインハルトの好む色は何といふ不快なけばノ＼しい乾き切つた色だらう。僞物の印度更紗。これが彼の舞臺を初めて見た僕の僞らない第一印象だ。」私はこんな事を友達に言つた。「でも、まだたつた一つ見たゞけでさういふ斷案を下すのは危險だらう。」友達は私にかう言つた。「それもさうだ。では又その内シエエクスピアの物でも見に行く事にしよう。」私はかう言つて、漸く寢床へ這入つた。併し、私のラインハルト熱がこの一晩で殆ど零度に近く下がつて了つた事は事實である。

三

私が第二に見たラインハルトの舞臺は「ロメオとユリア」であつた。この芝居にも器械的の巧妙はあつた。廻り舞臺の巧みな使ひ方には本家の日本も遠く及ぶ所ではない。舞臺の中央に、舞臺鼻から舞臺の奧へ眞直に通る狹い往來が作られてゐる、往來の突き當たりには細長い伊太利の靑空が見えて、その下に伊太利式の井戶が小さく見えてゐる。往來の兩側にはカプレット家の建築とモンタアギユ家の建築とが、兩方から落ちかからんばかりに高く聳へてゐる。序幕の喧嘩は先づこの往來の舞臺鼻に近い所で行はれる。そして、この舞臺を丁度九十度廻した舞臺が三幕目の喧嘩の場所になるので

ある。即ち序幕で往來の奥に見えた井戸が今度は舞臺鼻に來てゐるのである。そして序幕に使つた喧嘩の場所が今度は靑い空の下に行つてゐるのである。この狹い往來の奥の方から大勢の人が押し合ひへし合ひ出て來るのも面白い。

多くの場面はこの狹い往來を境にした舞臺の左右に用意されてゐた。舞臺鼻に井戸のある三幕目の喧嘩の所で、私は上手の塀（カプレツト家の塀）の中に、戀する二人が嘗て Nocturne を取り交したバルコンのあるのを見た。二人が內證で結婚をしたロレンツォオの寺の內部は、二人が一緒に死ぬ墓場に作り換へられた。かくて、この場面の多い昔の芝居が、僅か三時間に演じ終られて了ふのを見ては、流石の私も驚かずにはゐられなかつた。

併し、それは唯廻り舞臺の巧妙な使ひ方に感心したまでの事である。ラインハルトは屢々その器械的の手腕を見せようとする餘りに、或場面の戲曲的性質を犧牲にした。例へば終りの墓場が餘りに狹小で、迚もカプレツト家の墓所らしい莊嚴な感じがしなかつたのなどがそれである。私はこの墓場の細い柱は、ロレンツオオの寺の柱をその儘用ひたのではあるまいかとさへ疑つてゐる。總て舞臺の裝置は、相變らずガサガサした寫實であつた。衣裳の意匠も相變らず僞物の印度更紗であつた。演技の全體にも日常生活はあつたが、悲劇はなかつた。三幕目の別れの場（第五段）の幕明きに、暗い寢床に白く蠢めく戀人同志の抱擁を見せたのも、人によつては大膽な描寫だと言つて喜ぶかも知れない

が、私には唯衆俗の人氣に投じようとするレジツシウルの卑しい動機が想像されるばかりであつた。

私はその晩初めてアレクサンダア・モイツシを舞臺の上に見た。彼はいつもの持ち役ロメオに扮したのである。その絶えず物言ふやうな可哀らしい眼つき。その濕ひのある美しい聲。戀人に對する時の熱情。敵に對する時の豪膽。友人に對する時の高ぶらぬ態度。僧に對する時の子供のやうな甘え方。私は南方から拾ひ上げられて來たこの若い異國種の役者が持つてゐる總ての美しい資質をこのロメオ一役で見る事が出來た。私はラインハルトの注文だらうと思はれるその餘りに日常茶飯的な演技には感心しなかつたが、モイツシその人の美しい人格には一度ですつかり醉はされて了つた。

四

その次に私の見たラインハルトの芝居は、その冬初めて獨逸座の舞臺に上つたトルストイの「生ける屍」であつた。お伽劇に失望し沙翁劇に失望した私も、この寫實劇には多少の望みをかけて行つた。「ラインハルトの本領は世間で言ふやうに古典劇や新浪漫派の劇にあるのではなくて、實はかういふ種類の劇にあるのではあるまいか。彼は昔「夜の宿」で當てたといふ一事に見ても這般の消息が窺はれるではないか「生ける屍」はきつと好いに違ひない きつと好いに違ひない。」私はこんな事を考へながら獨逸座の入口の戸を押した。

併しながら私の期待は、序幕で直ぐ破られて了つた。ルチイ・ヘエフリツヒのリザが餘りに年寄染

みてゐるのと、キンタアスタインのキクトルの餘りに大兵で可哀氣がないのとは、役者の體質に依るのだから爲方がないとして、この二人が家出をした主人の事について相談するのに、部屋の中を歩きながらするといふ法はない。モスコオの美術座では、下手の壁に沿うた一隅に置いてある小さい卓を挾んで、二人は極めて小聲に話した。リザは折々堪へ切れなくなつて、ハンケチで顏を掩うた。

この場の正面を硝子戸にしたのは、舞臺を深く見せるラインハルト慣用の手段であらうが、それが爲に部屋の狹いといふ感じを破つたのは情ない。朝の感じも、食卓の上に下がつてゐる大きなランプの影を後の壁に寫した美術座の考へには迚も及ばなかつた。

この場を次のチゴイネルの家に變へるには、暗闇の中で舞臺を廻した道具代りの時に奧に寢てゐる赤ん坊の泣き聲を聞かしたのも、暗闇の中からチゴイネリンの唄ふ歌が聞こえて來ると同時に、舞臺が段々明るくなつて來るのも、ラインハルトらしい好みである。併し何故ラインハルトがこのチゴイネルの家を夜にしたのか、それが私には分からなかつた。この場は時間の上から言つて直ぐ前の場に接續すべきものではなからうか。美術座で見たこの場には夜を徹して飲み明かした朝の空氣が漲つてゐた。

チゴイネルの風俗にも研究が足りなかつた。客がみんな燕尾服でゐるのも、露西亞のを見た眼には可笑しかつた。歌の間にみんなが無暗と踊り狂ふのも、徒に舞臺の混雜を引き起すばかりであつた。

フエエヂヤには私の好きなモイツシが扮したが、チゴイネルの歌を聞く形は、美術座のモスクキンの悲痛なのには迚も及ばなかつた。フエエヂヤの愛するチゴイネリン、マツシヤも餘り白粉が濃過ぎた。大勢の人物の位置が悪い爲に、フエエヂヤに會ひに來たキクトルが人に紛れて歸る所も巧く行かなかつた。

第三幕第一場のカレニン家の座敷も、無暗と奥が深いだけで、美術座が白い丸柱の位置とカアテンの配置一つで、廣い家を暗示したのとは似ても似つかぬ拙なさであつた。召仕の男が三間も奥から出て來る所を見せた所で、それがこの場にどれだけの効果を加へよう。キクトルの母には有名なロオザ・ベルテンスが扮したが、その技藝の如何にも當て込み澤山なのには驚いた。アブレズコフ侯爵も風采が悪くて、フエエヂヤが尊敬する人物のやうには見えなかつた。

第四幕第一場の料理屋の一室も、戸口を硝子戸にした爲に狭い部屋といふ感じを妨げた。この舞臺設備も、奥に外の部屋があつて、そこにも食卓が並んでゐるといふ所を見せるだけの事で、戯曲の表現には何等の効果を强めなかつた。尤もマツシヤが一度すねて歸りかけて、隣りの部屋で思ひ直して食卓の上に突伏すと、そこへフエエヂヤが行つて宥める所では、多少この隣りの部屋も役には立つたが、唯それだけの爲としては、無益に贅澤な設備だと言はなければならない。

第五幕第一場の居酒屋も少しも省略と暗示のない舞臺であつた、有るだけの物は殘らずさらけ出し

て了ふといふ舞臺であつた。モスコオで見た時は、露西亞の古い建築によくある低い丸天井の汚ない部屋で、朝らしい寒さうな外の光が差し込んでゐる上手の窓の下で、フエエヂヤとペツシコフが寂しさうに卓を圍んでゐた。正面にはアアチがあつて、その奧に次の部屋にある卓が半分位と、そこに腰を掛けて茶を飮んでゐる百姓か勞働者らしい男女が三人見えてゐるきりであつた。それだけで奧の部屋に大勢客の來てゐる事が十分暗示されてゐた。奧の客の間に喧嘩が起る所も、モスコオでは今言つたアアチの奧を一人の女が泣きながら駈けて通るだけであつた。ところが、ラインハルトが作つたこの場の舞臺面は無暗と大きなもので、殆ど一軒の居酒屋全體が舞臺の上に現出してゐたと言つても好い。フエエヂヤとペツシコフはずつと下手寄りの極めて舞臺鼻に近い所に申譯ばかりに出てゐる壁の前の卓で話をしてゐた。この小さい壁を除いた外の舞臺は悉く居酒屋の廣い部屋として使はれてゐた。机が澤山にある。お客が澤山に來てゐる。部屋は奧の奧まで見えるやうになつてゐて、往來へ出る段段から、往來からの這入り口から、這入り口の外についてゐる赤い瓦斯燈まで見えてゐる。だから今言つた喧嘩の所でも、喧嘩の初まりから、巡査が往來の方から這入つて來て二三人外へ連れ出て行く所まで、すつかり見せられるわけである。唯この場の雰圍氣を作るだけの目的で作者が僅に三行を費したこのト書に殆ど舞臺全體を占領させるといふ事は、果して藝術としての正しい道であらうか。

モスコオではこの場を晝にしてやつてゐたが、ラインハルトはここを夜にした。それはどちらでも

好いとして、フエエヂヤとペツシコフの圍んでゐる卓の上に置かれたランプは何といふ光の强いランプだつたらう。フエエヂヤもペツシコフも嘸眼が痛い事だつたらう。見物席から見てさへ私の眼は目映しさに堪へられなかつた。あんなランプの光が決して現實にあり得るものではない。ラインハルトは「仕出し」に舞臺の殆ど全部を占領させた償ひに、あの强い光を舞臺の隅つこで話をしてゐるこの戯曲の主人公とその落魄の友に與へたのであらうが、それは少しもこの拙ない藝術の償ひにはならなかつた。

同じ幕の第二場の Piazza では、赤と白の段だらの日除けの向うに、新綠の生垣を見せたが、例に依つて色が生で、「青い鳥」の時の生垣と同じやうに、青海苔の乾してあるのを見るやうであつた。モスコオでは白い柱に本物を見るやうな常春藤がからんでゐた。高い所だといふ感じもモスコオではしたがここではしなかつた。キクトルとリザの母とが乘つて來る馬車の鈴の音が遠くから段々近くなつて來る所も何處で鳴すのか、美術座では舞臺よりずつと下の方から聞こえて來た。

第六幕第一場の豫審室では、家具の位置と人物の位置との交渉に考慮が足りなかつた爲に、フエエヂヤとリザが顔を合すやうになつて了つたのは面白くない。美術座で見た時は、リザは初めから終ひまでフエエヂヤの顏を見なかつた——豫審判事がフエエヂヤを訊問してゐる間も、リザは部屋の隅の小さい机に、第二の夫と向ひ合つてぢつと坐つたきり首を垂れて、フエエヂヤには始終後を見せてゐ

た。ラインハルトの舞臺ではフエエヂヤが出て來ると、リザとヰクトルが縋り合つた。この舞臺監督の淺薄な解釋はかういふ點にも歷然と見られる。ヰクトルが始終怒つてゐるやうに見えたのも惡い。露西亞ではもつと紳士らしかつた。判事の側に坐つてゐる書記が、フエエヂヤの口供書を取りながら、一々苦々しいと言つたやうな表情をするのも厭味だつた。露西亞では顏の筋一つ動かさずに、器械のやうに筆を動かしてゐた。

大詰は法廷の廊下である。ここへ來てラインハルトはすつかりその非藝術的な本性を暴露して了つた。今までの場面は、兎に角舞臺を深く使はうと思へばいくらでも深く使ふ事が出來るやうな場面であつた、總てを暴露しようと思へばいくらでも暴露の出來る場面であつた。ところが、この場面ではどうしてもそれが許されないのである。戲曲の要求する場面をどう自由に解釋して見ても、この場で法廷の內部を暴露する事は出來ないのである。法廷へ這入る戶口は舞臺の上にあつても、その戶口は嚴重に法廷の內部と廊下とを隔離しなければならないのである。廊下まで這入つて來たイワン・ペトロヰツチにも、たとひ拍手の音は聞こえても、法廷內部の辯論が聞こえてはならないのである。この場に於ける法廷は「暗示」以外に出る事が出來ないのである、「舞臺の後」より前へ出る事が出來ないのである。若しこの場面が成功してゐたら、前の色々な場面で如何にラインハルトが無益な道具立を恣にしてゐたにしても、私は尙且ラインハルトに尊敬の意を表したかも知れない。併しながら、悲し

いかな。ラインハルトは私が多分失敗するだらうと思つてゐたこの場面で、果して見事に失敗して了つた。

廊下は餘りに粗末に過ぎて、それが裁判所の建築の一部だとは迚も受け取れなかつた。法廷から聞こえる拍手の音も拙くて、傍聽人の興奮も想像されなかつた。時々法廷の戸口が明く時でも、その中が決して奥深くは見えなかつた。戸口を守る廷丁の數の少ないのも、中で起つてゐる事件の重大な事を思はせるには不足だつた。フエエヂヤが胸を貫いてから、チゴイネリンのマツシヤが驅けつけて來る所も表に過ぎて厭だつた。美術座では、誰も氣の附かない間に、いつの間にかフエエヂヤの足元へ來て跪いてゐた。

この芝居を見てから、私はラインハルトに對する尊敬の度は愈々減じて來た。「ラインハルトのレジイには少しも内面的な所がない。彼のレジイは飽くまでも外面的である。彼は或物を奥の奥まで舞臺の上に暴露して了はなければ、その物の奥深い事を現す事の出來ない人である。彼は隱された物の内容を人に傳へる事の出來ない人である。彼には「殼」があつて「實」がない。「前」があつて「後」がない。如何にも彼の「殼」は偉大である、彼の「前」は豐富である。併しながら、彼の「實」は小よりも小さい、彼の「後」は貧よりも貧しい。」私はこんな風に彼を考へた。

「ロメオとユリア」の土産がモイツシだけであつたやうに、「生ける屍」の土産もモイツシだけであつ

た。モイツシのフエエヂヤは美術座のモスクヰンのそれには迚も及ばなかつたが、それでもこの一座なり伯林全體なりでこの役をこれ程までにやり了せる役者が外にあらうとは思はれなかつた。私は獨逸座の Foyer で或老紳士が "Genau Kainz!" と囁いてゐる聲をさへ聞いた。妻の妹のサツシヤに最後の言葉を吐いて了つてから、失心した者のやうになつて、投げるやうに "Ausgezeichnet" を重ねて言ふ所、料理屋で食卓の前の鏡に自分の顔を寫しながら、ピストルを蟀谷に當てて、幾度引金を引かうとしてもそれが引けないで、終に "Ich kann nicht!" を連呼する所、中でもこの二段が私の心を引いた。併しながら、この人のフエエヂヤの微笑が常に唯輕くなり可哀くなり過ぎるのには、モスクヰンのフエエヂヤの微笑の可哀らしい中にも常に暗い影の附き纏つてゐるのを見た私は、不滿足で堪らなかつた。

五

「ファウスト」第一部に於いては、廻り舞臺の使ひ方の大仕掛で且巧妙なのに驚いただけである。この廻り舞臺のプランはレグバントの本にも、ヤコプゾオンの本にも出てゐるし、日本でも朝日新聞に名倉君の紹介があつたから、ここには略すが、十四五杯の道具を殆ど一度に廻り舞臺の圓の内の上下左右に用意して置いて、この場面の多い戯曲を三時間と四十五分で演じ終つて了ふ器械的手腕の非凡なのには何人も驚かぬわけには行くまい。背景と衣裳はヰインの畫家アルフレツド・ロルラアの下圖

に據つたものだが、相變らず寫實味の勝つたもので、復活祭の散歩の所の白樺の細い幹などは殆ど本物を見るやうに巧みに出來てゐた。併しこの場と言ひ、前の「閻門の前」と言ひ、後の「マルテの庭」と言ひ、私の實際見た舞臺は、いづれも日本で前に寫眞で見た舞臺程愉快なものではなかつた。これらの舞臺を何よりも一番不愉快に支配するものは例の青海苔のやうな草の色であつた。併し、ファウストの書齋の縱に細長く狹くて、如何にも薄暗く塵々してゐたのと、ファウストとマアガレエテが始めて會ふ町の狹い坂道とは、寫實の舞臺としては殆ど理想に近いものであつた。グレエトヘンとリイスヘンとの對話も、ワレンチンの悲劇も、みんなこの狹い坂道の下の狹い舞臺で行はれるのである。「寺院」と「牢屋」は唯暗黑が舞臺を占領した「寺院」では外からの――舞臺の奥から――の薄明かりで、唯寺の入口らしい鐵の柵が見えただけであつた。惡靈もグレエトヘンも、聲が聞こえるだけであつた。「牢屋」では高い臺のやうな物の上にグレエトヘンが悶えてゐるのが微に見えただけである。重い鎖の音がしただけである。ファウストもメフイストも唯黑い影のやうに見えただけである。ラインハルトの試みた「暗示」は「暗示」を通り過ぎて「暗黑」になつて了つた。ペェア・ギュントが暗中の聲と問答をする場で、モスコオの美術座が試みた光の使ひ方などは、全くこの人の思ひ及ばぬ所であらう。ジョルジ・ヘンリツヒのファウストは唯ラインハルトの作つた畫面の人形たるに過ぎなかつた。有名なバツサアマンのメフイストフエエレスは、その五代目菊五郎のやうな輕妙洒脫な藝風、

（少し濁つた聲までが五代目に似てゐた）が、その精神内容までをその程度らしく思はせた。マアガレエテはラインハルト夫人エルゼ・ハイムスのが見られなかつたのは殘念だつたが、聲も顔も無垢の處女らしく美しいアイベンシュッツのが見られたので、私は十分滿足した。マルガレエテの獨白の場（戲曲の本文によると、自分の部屋で、綵車の側に座して言ふ筈になつてゐるが、私の見た舞臺では、マルテの庭で、白い花の咲いた木の下に坐つて言つたと覺えてゐる）、この短い僅か三分間程の一場が、この大戲曲を通じて、最も快く私を醉はせて吳れた舞臺であつた。

「ファウスト」第二部を見るに及んで、私は愈々ラインハルトの器械的手腕の異常なのを驚くと同時に、愈々この人の藝術家よりは手品師に近い事實を確めた。ラインハルトの「ファウスト」第二部では、ゲエテの言葉も、ゲエテの詩も、ゲエテの哲學も無視されてゐる。ラインハルトの演出したこの戲曲には唯ゲエテの繪畫とゲエテの音樂とがあるだけである。この芝居を見て美しいと思ふ者はあらう、面白いと感じる者はあらう、不思議だと驚く者はあらう。併しこの戲曲の精神が何處にあるか、この芝居を見てそれを摑む事の出來る者はあるまい。それの出來ないのは唯に日本人たる私ばかりではない、いつでもこの芝居の出る時、獨逸座を滿員にしなければ已まない獨逸人でもさうであらうと思ふ。獨逸座の「ファウスト」第二部は、ラインハルトの力を借りて、ゲエテの詩が見物に傳へられるのではない、ゲエテの詩を道具にして、ラインハルトが魔術を使ふまでのものである。不可能を可

能とする、ラインハルトの誇りは、探検その者のみを目的とする無學な探檢家の誇りである。「假裝舞踏」と言ひ、ヘレナとパリスの幻影と言ひ、どうしてかうした大仕掛な事が空間的に制限のある舞臺の上で出來るのだらうと、私は子供らしい不可思議感に捕へられた。手品だ、魔術だ、幻妙不可思議なる覗き機關だと思ひながら、私はこれらの場面の目まぐるしい變化に驚異の眼を見張つた。併し、そこには何等の詩の追求がなかつた、戯曲の追求がなかつた、藝術の追求がなかつた。私は誤植だらけの美しい印刷を見るやうな氣がした。

とは言へ、私はラインハルトの「ファウスト」第二部を全然藝術でないと言つて捨てて了ふものではない。その第五幕は舞臺の設備に於いても、光の使ひ方に於いても、俳優の演技に於いても、實にラインハルト一代の傑作であらうと思はれる。中でも第一場の或漂泊者が昔自分を助けて吳れた老人夫婦を尋ねて來る所で、舞臺の上には一切明かりを用ひずに、總ての光を眞赤な夕雲の棚引いてゐる空と黑く繁つた大きな菩提樹の背景（繪は少しエヅアルド・ムンクの情調ではあつたが）の後から當てるだけにしたのが面白かつた。城の望樓が舞臺の額緣の最も高い所よりもつと高い所にあり、舞臺の最も奥よりもつと遠い所にあるやうに見えたのも不思議だつた。望樓守の姿は人形のやうに小さく見えた、望樓の周圍に黃いろく光る空は無限に高く無限に廣く見えた。灰色の女が四人出て來る所も、その內の「憂」が影のやうにファウストの後を離れないで、終に彼の明を奪ふ所も、天から降つて來

る花に壓されてメフイストフエエレスが腹這ひになつて苦しむ所も、始めて藝術らしい藝術を見せられたやうな氣がした。但し、最後の場の Chor は安價なお伽芝居の結末を見るやうであつた。因みに言ふが、ラインハルトはこの大規模な戲曲を當時五時間と十五分（午後六時半から十一時四十五分まで）で演じてゐる。休憩は第九景の後と第十二景の後とに二度あるだけである。

六

獨逸座の直ぐ側のチルクス・シユマンで見た「エヂプス王」と「イエエダアマン」にも私は失望した。

チルクスと言へば、言ふまでもなく曲馬場の事である、馬の曲乘りを見せたり、獅子や虎を使つて見せる所である。斯かる場所が藝術の殿堂として全く「間違つた」場所である事は言ふまでもない。私は所謂「五千人の見物」が四方の口から雪崩れを打つて這入つて、木の板で作られた段々をガタ〳〵と爭ひ登る開演前の騷擾と混雜とを見て、旣に「靜に芝居を見る」といふ落ちついた氣分を失なつて了つた。私は忽ち「見世物を見る」浮ついた氣分になつて了つた。

ソフオクレス、ホオフマンスタアルの希臘劇を演ずべき神聖な舞臺は、罵り騷ぐ見物の前に初めから露出されてゐるのである。エヂプス王の宮殿の屋根の上を、電氣屋が靴でコツ〳〵往つたり來たりしてゐるのが見えるのである。チルクスの高い天井裏の四隅に鳥の巢のやうに作られたサアチライト

の發射臺は、そこに乘つてゐる技師の笑ひ顏までをはつきり見せるのである。ラインハルトがこの戯曲を演ずるのにチルクスを選んだ理由の一つは「背景の Illusionen から役者を放して見せる」のにあるのだらうだが、その筆法で彼はこれらの器械的 Disillusionen から演劇を放して見ろと見物に要求するのであらうか。

喇叭が三聲鳴ると、チルクス全體が暗くなる。直ぐと四方の天井裏から青白いサアチ・ライトがエヂプス王の宮殿の前の廣い地面に注がれる。何處からともなく、"Ödipus! Ödipus!" と叫ぶ群集の聲が、初めは海の遠鳴りのやうに聞こえ、やがて悲痛な人間の號哭となり、終に一際高く "Ödipus-König hilf uns!" といふ帛を裂くやうな或一人の聲になるかと思ふと、その一人を先頭にして、何百人といふ老幼男女のテエベンの市民が雪崩れを打つて押し寄せて來る光景は、「群集戯曲の理論」を書いたワルタア・ロオマイエルの言ふが如く wunder voll である。併しながらこのイルジオンは一瞬間で消えた。臨時雇ひの市民はハンケチを落として拾つたり、見物の中にゐる友達の顏を見て笑つたりした。四方から落ちて來る光は常に醜い光の交叉を作つた。宮殿の石段は人の上がり降りをする度に、ガタガタ動いて、背板のやうな音を立てた。

併し、モイツシのエヂプス王にはやはり貴いものがあつた。その作らない氣品、若々しい眼の色、彈力に富んだ美しい聲、舌の先ばかり用ひてゐるかと思はれる程な明快な發音。コリントからの使者

に會ふ頃から、技藝はやう／＼熱して來て、昔ライオスの家來であつた年寄の羊飼とこの使者とを突き合せて、左の手に使者の肩を摑み、右の手を羊飼の肩を摑んで、二人の顏を交み替りに覗き込みながら、恐ろしい運命の顏を見ようとする刹那の戯曲的緊張は、誠に私を總ての曲馬場的 Disillusionen から auslösen して呉れた。やがて宮殿の中から「恐怖」に追はれて逃げて出て來た侍女達に依つて、女王ヨカステの自殺が告げられる。父を殺し母を犯したエヂプス王は、我と我が眼を突き潰して、眞白な下着一枚の胸も露はに、兩手を前へ差し出しながら、宮殿の暗い柱の間に現れる。その時 "Ah! Ah!" と三度重ねる――寧ろ一度に續けて長く言ふ――モイツシの悲痛な叫びが如何に音樂的であつたか、それはその時私と一緒に見物した作曲をやる友人が家へ歸つてから譜に取つて見たのを見ても分かる。かくて盲目白衣のエヂプス王は宮殿の階段をよろ／＼と爪探りながら降りて來て、市民の群集が作る細い道を躓き躓き行方も知らず暗い方へ出て行つて了ふのである。

見物の拍手とモイツシを呼ぶ聲はいつまでも止まなかつた。エヂプス王は再び可哀い眼を明いて、恥づかしさうに舞臺の一隅に現れた。やがてラインハルトも呼び出された。彼は燕尾服を行儀よく着て、汗だらけなエヂプス王の手を引いて出た。私はこの時始めてラインハルトの誠の姿を見たのである。丈の低い割合に、横肥りがしてゐるので、身體の釣合は餘り好くない。顏も思つたよりは肥つてゐる。眼つきには少しも氣品がない。どう見ても宿屋の主人かボオイ長である。この人の顏を何處か

ワグナアに似てゐるなどと書いた獨逸人があつたやうに覺えてゐるが、買ひ冠りも亦甚しい。

英吉利十五世紀の宗教劇「エヴリイマン」を、ハンス・ザツクスの「死する富者の喜劇」などを參照して、ホオフマンスタアルが書き直したといふ「イエエダアマン」を、それから一週間後に、私は同じこのチルクスで見た。

七

私はこの宗教劇を見るに及んで、ラインハルトがチルクスを用ひて所謂五千人座を始めた理由に愈愈藝術的の意味を見出す事が出來なくなつて來た。「エヂプス王」をチルクスでやるといふにはまだ意味がある。「エヂプス王」は絕えず群集を背景としてゐる。「イエエダアマン」には群集の背景がない。饗宴には二十人近くの人が集まるが、それは決してこの戲曲全體の背景を形作つてゐるものではない。第一、この戲曲には一人と群集との對話などといふものは殆ど無くて、二人者三人者の對話が大部分を占めてゐる。前中後と三段に作られた廣い舞臺は、屢々その上に立つ寂しい人數を散漫にした。私は「商賣の爲」といふ點の外、「見物を澤山呼ぶ爲」といふ事の外、この戲曲をチルクスでやる理由を一つも認める事が出來ない。現にミユンヘンでは同じ戲曲を宮廷劇場でやつて立派に效果を收めてゐる例がある。ラインハルト好きなヤコブゾオンでさへ、劇評集「その年の舞臺」の中で、これには異議を稱へてゐる。

中段の舞臺にせり上がる大食卓が、初めから下の方に見えてゐるのも、チルクスでなければ避けられる不手際である。再び食卓が下へ降りてから、黒衣を着た人間が大勢出て來てガタ〳〵と音をさせて食器を片附けるのが見えたり聞こえたりするのも、チルクスの見物席がさう出來てゐるからである。光線には時々日本で言ふ「奥山式」があつた。イエエダアマンが宴會の客に向つて、「どうして君達は棺衣を着て來たのだ。」と言ふ途端に、青白い光線を客に當てるなども聊か杓子定規である。饗宴の歌も踊も餘り今様で私には氣に入らなかつた。歌などは全然今の倫敦のコメヂイ・オペラ式であつた。富者イエエダアマンに死の近づくのを知らせる鐘の音も、あまりに距離が近くて、あまりに現實的だつた。イエエダアマンやその追從の友の衣裳が古い木版畫が抜け出して來たのではあるまいかと思はれる位なのに比して、イエダアマンの爲に罪に落ちたといふ罪人夫婦の衣裳は餘りに近代風であつた。モイツシのイエエダアマンもこの戯曲この舞臺では、技倆を振ふ餘地がなかつた。私はガアトルウド・アイゾルトの女身を借りた「事業」が、舞臺の奥で始めてイエエダアマンを呼ぶ哀れな美しい一聲を、この芝居全體から得た唯一つの土産にして歸つた。

八

「イエエダアマン」を見てから三月程して、私はラインハルトの無言劇「スムルン」を倫敦のコリジアムで見る事が出來た。コリジアムは寄席である。劇場から曲馬場に落ちて來たラインハルトは、曲

馬場から更に寄席に落ちて來たのである。「スムルン」はオペラから墮落して來た歌唄ひだの、劇場に捨てられた役者だの、富士一座と稱する日本の輕業師だの、北京から來たといふ支那の魔術師だのの間に挿まつて演ぜられるのである。一場一場の幕が降りる度に、次の場の筋を書いた文章が、活動寫眞の所謂マアクのやうに、幻燈で幕に寫されたのである。Professor Max Reinhardt の Professor は手品師が屢〻自稱する學位である事を思つて、私はここが一番彼に適した場所なのではあるまいかと思つた。

ラインハルトを有名にした道具の一つなる Blumenweg（「花道」の直譯）を、私はこのパントミイメで始めて見たが、それは不都合にも舞臺の眞中に附いてゐて、唯人物の出もない出這入りに使はれるだけのものであつた。このパントミイメの臺帳を書いたフイリイドリツヒ・フレクザは「無言劇の試み」といふ文章の中に、この道具はまだ獨逸人には新奇に過ぎて効果も驚くべく強からうと思ふから、成るべく syarsam（稀薄）に用ひられなければならぬといふ事を說いてゐるが、効果が强過ぎるからそれを避けてゐるといふのは噓で、私は日本の花道の正しい用ひ方がまだしつかり分からないからこんな事をしてゐるのだと思ふ。花道の兩側を造花で飾つたのにも這般の無知が窺はれるではないか。

併し花道の一點を除けば、私はこの無言劇に最も調和したラインハルトの技術を見ることが出來た。無言劇には文字がないから、ラインハルトがこれを潰す憂もない。無言劇は戯曲程に暗示を必要とし

ないから、ラインハルトがこの點で失敗する憂もない。模様の美術はラインハルトが最も得意とする所であるのに、無言劇は最も多く模様の美術を要求するものであるから、これも都合が好い。背景と衣裳の調和、衣裳と動作の調和、私は今まで見たラインハルトの芝居の中で、これ程總てがしつくり合つたものを見た事がなかつた。たとひその大道具が使ひ古されて、方々に穴が明いたり建て付けに隙があつたりしてゐたにしても。

中でも私が愉快に見たのは、第三場の行列である。舞臺はサラセン風な、單純な塀と星の輝く夕暗の空とだけで出來てゐる。その塀の外を上手から下手へ、先づシャイク「酋長」の行列が行く。少し離れて輿に乘つた女奴隷の舞姫が行く。舞姫は老酋長に買はれたのであるが、それでもただ元の戀人なる酋長の息子を忘れない。戀に眼の盲ひた酋長の子は輿の跡を慕ふて行く。やがて老酋長の妻なるスムルンの行列が來る。スムルンの戀人なる呉服商人ヌル・アル・ヂンを隱し入れた大きな呉服物の籠が續く。その籠の更に下の方には舞姫に捨てられて絶望の餘り毒を飮んだ道化師の背蟲が死骸になつて這入つてゐる。「亞刺比亞夜話」の東洋風な世界は、廻り燈籠のやうに、この短かい行列の一場に展げて見せられるのである。

背蟲が酋長にその子を殺させる復讐の一場も、私には面白かつた。舞臺は黑い布が一ぱいに張つてあつて、眼に這入るものは、白い寢臺とその上に燈籠のやうに下つてゐる六角なりの天蓋と、少し離

れて白く見える下からの上り口の四角い手摺だけである。酋長の子が父を殺さうとして寢臺に近づくと、その後に隱れてゐた背蟲が天蓋の幕をまくつて、その痛ましげに白く塗つた顏をニユツト出した瞬間の凄みは今だに忘れる事が出來ない。

美しい女奴隷は獨逸座から來たレオポルヂイネ・コンスタンチンが勤めた。スムルンを勤めたマリア・アンドルも、その侍女頭を勤めて、さかんに肉感的な踊を見せた。トルトラ・ワレンチアも、達者に過ぎる位手馴れてゐた。殊に私はエヅアルト・ロオトハワザアの背蟲の Mimik に感心した。

九

劇場から曲馬場へ、曲馬場から寄席へ下がつて來たラインハルトに就いて、私は既に可なり長い叙述をした。併し私は、ラインハルトの藝術の殿堂ともいふべき、獨逸座附屬の小劇場カムマアスピイレに就いてはまだ一言も費さなかつた。故意に一言も費さなかつたのではない。一言も言ふべき事がなかつたのである。

私が伯林を訪問した冬のカムマアスピイレ程、私の期待に背いたものはなかつた。ヘツベルの「マリア・マグダレエネ」が中譯のやうに時々出るだけで、あとは「美しい女」とか「我が友テヂイ」とかいふ、ラインハルトを煩はすまでもなく歐羅巴一般に俗受のしてゐる佛蘭西の喜劇ばかりが出し物になつてゐたのである。しかもレジイは大抵自分がせずに部下のフエリツクス・ホレンダアなどがす

るのである。中でも「美しい女」の如きは評判が好いとあつて、四日も五日も續けて演ぜられるのである。この long run の傾向は獨逸座の興行にも見られた。「生ける屍」の評判が好いとなると、殆ど毎日それが演ぜられる。モイツシのフエヂヤは毎日同じ事ばかり繰り返すので、疲勞と倦怠から、もうセエゾンの終り方にはヘト〳〵になつてゐた。

「アグラエエヌとスリゼツト」を curtain のみの舞臺で演じ、「春の目覺め」を初めて板にかけて不可能を可能としたと言はれた往年のカムマアスピイレは何處にあるのだらう。あの氣持の好い Foyer に立つてゐるイプセンの胸像とストリントベルグの胸像とは、今日のラインハルトをどう見てゐるであらう。クライネス・テアタアからカムマアスピイレへ移つて行つたラインハルトの藝術は、曲馬場と寄席の商賣になつて了つたのであらうか。

今日のラインハルトは餘りに多忙である。私が向うにゐた短い月日の間にも、ストラウス、ホオフマンスタアルの歌劇「アリアアドネ・アウフ・ナクソス」の初演をスツツトガルトでやる、ハウプトマンの「祝賀劇」を引き受けてブレスラウで初演をする、初夏にはミユンヘンのキユンストラア・テアタアでカルデロンの「チルチエ」を演出する、これらの間に獨逸座でも「生ける屍」の初演がある、カムマアスピイレではスタアンハイムの「ビユルガア・シツペル」の初演がある、チルクス・シユマンで「エヂプス王」「イエエダアマン」をやる時も、獨逸座やカムマアスピイレは決して休むのではな

い。かういふ間に倫敦への「スムルン」輸出までが計畫されるのである。私は倫敦のオリムピアでラインハルトが初演をしたといふフオルメラアの無言劇「奇蹟」の活動寫眞のある事を知つて、「おや〳〵もう活動にまで賣り始めたのか。」と思つて驚いたが、近頃來た雜誌を見ると、始めから活動寫眞の爲にラインハルトが案出したといふ劇の寫眞が出てゐるので愈〻以て驚いた。彼は益〻多忙になつて行くのである、そして益〻藝術家を離れて行くのである。

ラインハルトが從來舞臺の意匠で名聲を博して來たのは、偏に畫家エミイル・オオルリイク、ルドキツヒ・フオン　ホオフマン、カアル・ワルザア、マツクス・リイバアマン、エルンスト・スタアンなどの力である。彼が人物を適所に用ふる才能に秀でてゐる事は、部下の俳優の養成に特殊な技倆を持つてゐるのを見ても分かる。アレクサンダア・モイツシの如きはその昔彼が南で拾つて來た一箇の Findling に過ぎないのである。俳優としてのラインハルトがどれ程の獨創力を持つてゐるか私は知らない。舞臺監督としての彼の獨創力は偏に「人を使ふ天才」に懸かつてゐるのではないかと思ふ。

彼は飽くまでも Snollsnus の人である、事業家である、所謂商賣人である、興行師である、芝居者である。彼の十年この方作つて來たレペルトアルが、如何にシュニツツラアとハウプトマンとチエエホフに貧しいかを見ても、彼が常に Erfolg を氣にしてゐた事が分かる。チラ・デュウリウだの、パウル・ヱヱゲナアだの、フリイドリツヒ・カイスラアだのといふ好い役者が、この人の部下を離れ

たのも、多くは金の問題からだと言ふ話である。私は嘗てモイツシの給金額を聞いて、その意外に少ないのを驚いた事がある。彼も亦「ラインハルトに育てられて、ラインハルトを去る」役者の一人となりはしまいか。

　私は私の尊敬するゴオヅン・クレエグが現今のラインハルトを評した言葉でこの印象記を終らうと思ふ。クレエグは言ふ、「私がラインハルトの努力を賞するのは、彼が眞に劇場の人であるからである　總てを劇場の條件で考へる人であるからである。私は彼の爲事を可なり好く知つてゐる。私が千九百四年に伯林に行つた時に、彼の爲事は非常に私を喜ばした。併し私が當時そこで見たものは、英吉利人が「スムルン」だの「奇蹟」だの「エヂプス」だので見たものではない、それとは全く違つた物である。私が見たものは純粹無垢なラインハルトであつた。そして非常に非常に好い物であつた。それは全然寫實的なものだつた。非常に完成したものだつた。そして獨逸の戯曲に最も好く適つたものだつた。千九百四年のラインハルトがどんなに好かつたか、それを知る者は英吉利にはゐない。個性の色の極めて強い彼の一番早い時代の爲事には、幾ら賞讃の辭を與へても足りない。然るに、悲しむべきかな、彼は直ぐにそれを捨てて了つた。今日吾人が倫敦で見る彼の芝居にも、賞讃に値する點は澤山ある。あの大きな扉や柱、一人の人間として取扱はれたコオラスの群集、優秀な舞臺の監督、上から落ちて來る不思議な光、總てこれはその者自身としては驚嘆に値する、唯不幸な事には、それ

がこの寫實家にとつては自然でない。それは吾人の舞臺にとつてこそ自然なのである、そしてそれは元吾人から出たものなのである。彼は吾人が數年前に捨てた所を今歩いてゐるのである。今日の劇場の形を變へる事が、劇場美術の復興に何の關りを及ぼさう。"apron" と呼ばれるものをオオケストラの上へ出した所で、「花道」を使つて客の後から役者を出した所で、コオラスの群集を出して見た所で、それが藝術の復興に何の關りがあらう。若しこれらの物に就いて眞に眞面目に考へる人があつたら、その人は直ぐ、これらの物が革新でも何んでもないのに氣が附くだらう。これらの物は單に吾人の古き仇敵たる「商賣」の爲に起つた新らしい運動に過ぎないのである。」と。（一九一四・五・一八）

レッシング座で見た芝居

（一九一三年一月――三月）

伯林には前後で三月程もゐたから、見た芝居の數は可なり多い。併し、私は「廣く見る」といふ事を目的にせずに、どこまでも自己の趣味に執着して、寧ろ「狹く見る」のを目的としたから、見た芝居の數は多くても、出這入りをした劇場の數は誠に少ない。私はどんな有名な舞臺監督のゐる劇場でも、どんなに格の高い劇場でも、出し物の氣に入らない所へは決して足を踏み入れなかつた。

一番多く通つたのはレッシング座である。私はいつでも土間の三列目の眞ん中の席で見た。しまひにはカツセでも私の顏を覺えて了つて、私が切符を買ひに行くと、默つて三列目の卄九番を出して吳れるやうになつた。

この座は「自由劇場」の創立者として、ハウプトマンの「日出前」の初演者として有名なオットオ・ブラアムが永年經營して來た劇場である。伯林に於ける自然俳優の草分として有名なエマヌエル・ライヒヤアだの、オスカア・ザウアアだの、エルゼ・レエマンだのは、みんなこの座に屬してゐ

るのである。

オットオ・ブラアムは私が日本を出る二週間計り前に死んだのである。私はそれを知らずに日本を出た。ハウプトマンの五十歳の誕辰を祝ふと間もなく、この詩人を初みて舞臺の上に紹介したこの獨逸新興演劇の恩人が突然世を去つたといふ事を私が知つたのは、モスコオへ着いてから後であつた。

思ひなしか、私が通つた時分のレッシングは、何となく物寂しかつた。一體、藝風から言つても、舞臺の設備から言つても、飽くまで生眞面目に、極めて地味な座である。人氣から言つても、つい近所にあるラインハルトの獨逸座などには迚も及ばないのである。しかも獨逸座では初演物の「生ける屍」が無暗に當つてゐるのに、こゝで出す初演物はどれもこれも當らないで、一つも長く續くものはなかつた。私は主人を失つた大家族の寂しさを、この座へ這入る度毎に感じた。

併し、私は何となくこの座に引きつけられた、親しみを感じた。私が友達の家を訪問するやうな氣持で出這入りをした劇場は、伯林でこの座一つである。勿論、オットオ・ブラアムの遺業を慕ふ心もあつた。ハウプトマン物は殆どこの座の獨占であつた。イブセンもこの座で一番多く演ぜられた。

イブセン物では「社會の柱」と「青年團」と「ヘッダ・ガアブラア」と「海の夫人」とを見た。いづれもブラアムの衣鉢を襲いだエミイル、レッシングのレジイである。

「社會の柱」ではエルゼ・レエマンが初演以來の持ち役ロオナ・ヘッセルに扮して、この諮達自由な

性格を豁達自由に表現した。ヨハン・テンネゼンに扮して、徹底した理解を見せたクルト・スチイラアはこの座の若手で最も技藝の優れた一人である。領事ブルニツクには大男のハンス・マルが扮した。大詰の悔悟は土豪の惡い大きな家が俄に失足して倒れるやうであつた。少年オラアフには女優のマリア・マイエンが扮したが、鬘が惡くて、大人とも子供とも附かない氣味の惡いものが出來上つた。昔鳴らしたボオラ・エバアチイは序幕に大勢出る婦人の中の、郵便局長夫人といふのを勤めてゐた。

「青年團」では、オスカア・ザウアアが侍從ブラアツベルクに扮して、筋一つ動かさぬ生眞面目な顏の中に、諷刺と皮肉を溢れさせた。借地人のアンダアス・ルンデスタアトに扮したエマヌエル・ライヒヤアは、如何にもよぼ／＼と影が薄くて、これが昔自然派の驍將であつたのかと思ふと、涙が零れる程の衰へやうであつた。ハンス・マルは辯護士ステンスガルトに扮して、序幕では象のやうに大きくなり、大詰では鼠のやうに小さくなつた。この役でも彼の大男が役に立つたのである。

「ヘツダ・ガアブラア」の女主人公には有名なチルラ・デュリウが扮した。私はこの役者をこの役で初めて見たのである。デュリウのヘツダを、始から終まで貫くものは「倦怠」の氣分であつた。この點に於いて彼女は成功したが、外の點では豫期に背くものが多かつた。併し、原稿を燒く時の可愛らしい聲はいまだに私の耳に殘つてゐる。ふだんの聲よりわざと可愛らしい女らしい聲を出したのである。それが却つて凄い切ない感じを與へたのである。エマヌエル・ライヒヤアのエイラアト・レエ

フボルクは舞臺に於ける自然主義に一時期を劃したものだと言ふ事が記錄に殘つてゐる。併し、私の見たこの人のこの役は、如何にもよぼ〳〵してゐて「昔」の影さへ見る事が出來なかつた。唇を無暗に赤く塗つたのも、お婆さんが化粧をしたやうで、餘計痛々しく見えた。判事ブラツクはオスカア・ザウアがやる筈で、辻びらにまでさう出てゐたのが、急に變つてパウル・パツシエンといふ一向巧くない人がやつた。ザウアのこの役が見られなかつたのは誠に殘念であつた。ヨルゲン・テスマンは例のハンス・マルがやつて、大分「衆愚」を笑はした。エルフステツト夫人に扮したマルガレエテ・アルブレヒトといふ女優は、なりも小さく、態度も謹ましげで、私の好きな役者の一人である。「海の夫人」の女主人公エリイダにはリイナ・ロツセンといふ、まだ餘り有名ではないが、若くて巧い女優が扮した。白い着物に薄紫のヱエルを肩にして、底の底まで綠色に光るフイヨルドの前へ出て來た姿は、イレエネ・トリイシユ程の魔力は無いにしても、十分私共の魂を引きつけた。ドクトル・ワンゲルには例のハンス・マルが扮した。アルンホルムにはいつも老人役をするオスカア・フツクスが扮して、重味のある分別盛りの紳士を見せた。靑年彫刻家のリングストランに扮したテオドオル・ロオスは、ハウプトマンの「ガブリエル・シルリングの逃走」の主人公に扮して成功した若い役者で、その病身らしい、神經質な、肩の細い身體が、如何にもこの役に適はしく見えた。クルト・スチイラアの見知らぬ人が好かつた事は無論である。バレステエドに扮した肥大なグスタアフ・リツケルトも

この座の老巧な役者の一人である。この芝居は役者揃ひで面白かつた。唯二人娘のボレツテに扮したロツテ・クルジウスとヒルデに扮したマリア・マイエンとは、どうしても私の好く事の出來ない厭味な女優である。

この外イブセン物では「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」が演ぜられたのであるが、思ひがけない不幸で私はそれを見る事が出來なかつた。或週の水曜日にこれが出るといふ廣告を辻びらで讀んだ時、私の心は躍つた。この曲は私にとつても、最も緣の深い、最も思ひ出の多い戲曲である。私は何を置いてもこれを見なければならないと思つた。ところが丁度それと同じ日に、ツヤアロツテンブルクのウルフユルテン、オパアでイサドラ・ダンカンの踊りがある事になつた。私はこれも是非見なければならないと思つた。私はどうして好いか分からないで、一人で焦れてゐた。ところが二三日して、又レツシングの辻びらを見ると、Wochenspielplan がもう少し延びてゐて、その次の週の月曜に、又「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」が出るとしてある。私は大喜びに喜んで、何の顧慮もなく、ダンカンの踊りの水曜の切符と、レツシングの月曜の切符とを買つて了つた。

ところが、水曜の晩、「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」が濟んでから、レツシング座の樂屋に小さい火事があつて、當日使つた大道具をすつかり燒いて了つた。そこで次週の月曜の出し物が急に變る事になつた。それを知つた朝、私は直ぐレツシングのカツセへ行つて、自分は「ジョン・ガブリエ

ル・ボルクマン」が是非見たいのだが、こなひだ買つた切符をこの次同じ物の出る時の切符と取換へては呉れまいかと賴むと、プログラムが變つたのだから切符の代は現金でお返しゝても好い。併し、道具をすつかり燒いて了つたのだから、今の所ではこの次いつ出るか分からないと言ふのである。私はすつかり失望して了つた。

火事のあつた晩の「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」を見た日本人に平野萬里君があつた。平野君の話に依ると、エルゼ・レエマンのエルラ・レントハイムは延若君のより惡かつたと言ふ事である。エマヌエル・ライヒヤアのボルクマンは左團次君のそれよりずつと弱つてゐたといふ事である。クルト・スチイラアのエルハルトは私の豫想通り好かつたらしい。

私がこの座で見たハウプトマンの戲曲は「海狸の皮」と「沈鐘」と「ロオゼ・ベアント」と「織屋」と「寂しき人々」とであつた。いづれもエミイル・レツシングのレジイである。「海狸の皮」は百九十回目の興行であつた。初演以來の持ち役として、エルゼ・レエマンの洗濯女のヲルフと、オスカア・ザウアアのフオン・ヱエアハアンが最も振るつた。後者は何處となく夏目先生を見るやうであつた。お婆さんのパウラ・エバアチイが小さい方の娘のアデルハイドに扮して、ひどく可愛く見えたのには驚いた。クルト・スチイラアのドクトル・フライシヤアも、この役者に打つてつけの役であつた。

「沈鐘」は三百八十七回目の興行であつた。これはもう大分役者が惡くなつてゐるので（若手の役者ばかりでやるのである）、一向面白くなかつた。殊にラウテンデラインに扮したロツテ・クルジウスが一番私には不滿足だつた。空想のない役者が空想的な役に扮する程、見じめなものはない。彼女はつひに何者をも表現する事が出來なかつた。マチルデ・スツシンの鐘作りの妻マグダも、內容のない表面ばかりの藝であつた。唯テオドル・ロオスのハインリツヒだけは、規模は小さいながら、苦悶の印象を可なり深く私共に與へて吳れた。ニツケルマンには例のハンス・マルが扮した。その靑く濡れた體の光と、熱く濡れた脣の光とはいまだに私の眼に殘つてゐる。

「ロオゼ・ベアント」では、やはり初演以來の持ち役で、エルゼ・レエマンがロオゼに扮した。これはロオゼがレエマンか、レエマンがロオゼかと云ふ程の折紙附である。病身のフランム夫人に扮したイルカ・グリユニングの藝も、地味ではあるが忘れ難い。クリストフ・フランムに扮したブルノオチ・イナア、ロオゼの父に扮したオスカア・フツクスもこれらの役で、この座に無くてならぬ人々であるのが分かつた。殊に製本屋のアウグスト・カイルに扮した丁抹訛りのあるカアル・フオレストは私の贔屓役者である。この人の物柔かな自然な藝風は、莫斯科の美術座の役者の一人（ルウシユスキイ）を思ひ出させる。ハンス・マルは機械工のストレツクマンに扮して、ヨルゲン・テスマンだのドクトル・ワンゲルだのとは丸で違つた方面の藝を見せた。

「織屋」は四百五十五回目の興行であつた。この芝居では、何と言つても大詰が一番面白かつた。オスカア・フツクスの老ヒルゼと、クルト・スチイラアの息子ゴツトリイプと、クリステル・ロレンツのゴツトリイプの女房、この三人の意氣がぴつたり合つて一分の隙きも無かつた。片腕で機を織つてゐた老ヒルゼが流丸に當つて、機の上へ俯伏せに倒れると、窓の外から孫のルイゼが「お爺ちやん、お爺ちやん。」と悲しい聲で呼ぶ最後の一瞬を私は長く忘れる事が出來ない。このルイゼには子役のグレエテ・リゾツプが扮した。パウル・パウリの老バウマアトの哀れに見すぼらしい姿、ハンス・マルのベツカアの反抗的な態度、ブルノオ・チイナアのモリツツ・イエエガアの煽動的な興奮、それらも深い印象を私に與へた。

「寂しき人々」は餘り出ないといふ事である。それが計らず見られたので嬉しかつた。これも私にとつて思ひ出の深い曲である。ヨハンネスには私の好きなクルト・スチイラアが扮した。アンナ・マアルには海の夫人をやつたリイナ・ロツセンが扮した。畫家ブラウンには例の大男のハンス・マルが扮した。いづれも私の好きな人達である。ケエテに扮したヘレエネ・ブルガアは體中が涙に滲み通つてゐるやうであつた。イルカ・グリユニングのヨハンネスの母には、日本で私共が演出した同じ役に見られなかつた深い細かい「慈愛」があつた。

私はこの戯曲を原作でも、英譯でも、森先生の日本譯でも、何十回となく讀んだ。何十回となく稽

古した。そして、たつた二日ではあつたが、非常な心配をして舞臺にまで掛けて見た。その私でも、レツシング座でこの芝居を見た時には、捕まへた言葉よりは逃がした言葉の方が多かつた。西洋人の芝居を「聞く」といふ事は、決して世間で言ふ程容易な事ではない。「クルト・スチイラアやリイナ・ロツセンが、若し日本語で臺詞を言つて呉れたらどんなに好いだらう。」獨逸語で話されるこの芝居を見ながら私のしみ〴〵感じた事はこれである。そして如何なる實際上の不便があらうと、日本には飜譯劇の上場を永く續ける必要があると思つた。若し他の人の總てに必要がなくても、私一人には必要があると思つた。

カアル・シエエンヘルの「信仰と故郷」も、私がレツシング座で見た芝居の一つである。これは日本の舞臺に移しても、一般の興味を引きさうな感傷的な芝居である。信敎の法を破つたロツト一家が愈々村を追はれようとする時、好きな故鄕を去るに忍びない孫の「雀」が石橋から川へ身を投じて死ぬと、その死骸を載せた箱を、ロツトの若夫婦が前後から押して、新しい故鄕を求めに寂しく村を出て行くのを見て、追放の嚴命を傳へた皇帝の騎士が劍を膝に當てゝ折る最後の幕切れなどは日本の古い戯曲にも見られさうな悲壯味である。ロツトの若い主人にはクルト・スチイラアが扮した。老ロツトにはオスカア・フツクスが扮した。「雀」には女優マリア・マイエンが扮した。

新作でこの年レツシング座の舞臺に初めて登つたものには、ヘルマン・バアルの「主義」とハイン

リツヒ」・マンの「博愛」とがあつた。私は二つとも見たが、二つとも餘り面白くなかつた。世間の評判も餘り好くなくて、後者の如きは僅か二三回出した切りで、あの立派な道具立と衣裳とを無駄にして了つた。「主義」ではエルゼ・レエマンの女コック・レェネ・クウクとブルノオ・チイナアの給仕人ェワアブツシュが面白かつた。「博愛」では女主人公のリアアネ・レエヌンに扮したチルラ・デュリウの美しい姿態が私の眼を引いた。「博愛」とは大勢の男に對する一人の女の博愛である。エマヌエル・ライヒヤアは「主義」にも「博愛」にも出てゐたが、いづれも樂な役を不精に演じてゐるやうに見えた。

古い作の新しい研究としては、ハアトレエベンの喜劇「結婚教育」が出た。それに添へてチロルの戯曲家ガンクホオフアアの「死と生」といふ一幕物が初めて上場された。これは二つとも大變面白かつた。「結婚教育」ではエリツヒ・ワルタアの法科大學生ヘルマンとクルト・スチイラアの文科大學生モリツツ・ランゲとの生活の對照、戀の對照に皮肉な面白味があつた。リイナ・ロツセンのメタ・ヒュブケには、「獨逸のモオパツサン」と呼ばれた作者の、現代の女に對する皮肉な見方が遺憾なく表現された。息子に異見をさせる積りで、ヘルマンの母が田舍から呼んだ伯父が、ヘルマンのデカダン趣味に贊成して、自分の昔話に幻を拔かして了ふあたりにも作者の辛辣な皮肉が見られる。Elie をエエへといふ風に訛つて話すこの田舍の伯父さんにはカアル・フオレントが扮して卓越した技藝を見せた。

ガンクフオフアアの「死と生」はチロルの田園喜劇である。父を失なつて寺へ行つた歸りの一家族と

子が生れて寺へ行つた歸りの一家族とが、計らず一軒の酒屋へ落ち合つて生ずる憂愁と歡喜の可笑しな Vermischung を書いたものである。喪服を着けた家族と祝ひの衣帽を着飾つた家族とが、初めは爭つてゐるが、父を失なつて悲しんでゐた豪農の息子が酒屋の給仕女を追ひかけて出て行くのがこの曲の終りである。幕切れには誰も舞臺にゐない。「死」の家族も「生」の家族も、みんな外へ踊りに出て了つたのである。喧嘩の騷ぎの時、危ないので高い暖爐のてつぺんに置かれた赤ん坊が、唯一人取り殘されて、「おぎやあ、おぎやあ。」と泣き出す所で幕が降りるのである。クルト・スチイラアの父を失なつた若い百姓とカアル・フオレストの子を儲けた怠け者とが、中でも最も活躍した。

私がもう伯林を立たなければならなくなつた時に、レツシング座ではやがてイブセンとハウプトマンの循環興行をやるといふ廣告を出した。イブセンが六曲にハウプトマンが六曲である。前者には私のまだ見ないものに「幽靈」と「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」があつた。後者には「平和祭」と「ガブリエル・シルリンクの逃走」と「鼠」とがあつた。私は平野君や生田葵山君がその切符を買ひに行くのを、羨ましさうに後へ殘して伯林を立つて了つたのである。

（ブラアムの遺したレツシング座は私の見たセエゾンで解散された。クルト・スチイラアはハムブルクへ呼ばれて行くといふ噂であつた。エルゼ・レエマンその他の老人連はハウプトマンを舞臺監督に押し立てゝ、シヤアロツテンブルクの元のクルフユルステン・オパアに藝術座なるものを形作つた。明き家になつたレツ

シング座は今までクライネス・テアタアにゐたバルノウスキイが經營する事になつて、有名なフリイドリッヒ・カイスラアが座頭として這入つた。第一回の興行はイブセンの「ペエア・ギユント」であつた。私は計らずブラアムのレッシング座の最後の一冬(ひとふゆ)を見たのである。)

獨逸の諸市及び維納で見た芝居

（一九一三年四月――五月）

ハムブルク。

この町へはスカンヂナヰアから伯林へ歸る時に寄つた。主なる目的はカアル・ハアゲマンが監督をしてゐる獨逸劇場を見る爲であつた。ハアゲマンは「舞臺監督」「劇術と俳優」歌劇と背景」などの著者として、獨逸の新しい劇壇に重きをなしてゐる一人である。ハアゲマンの劇場は停車場の直ぐ前の可なりごた〳〵した所に、小賣をする商店などと軒を並べてゐた。劇場その者も可なり大きくはあるが、建築が古くて餘り綺麗ではなかつた。この劇場の廊下にはハアゲマンの肖像の大きな額が澤山出てゐた。そして役者の肖像はずつとそれより小さいのが一つの額に幾つか一緒に這入　て出てゐた。ハアゲマンはこのセエゾンでやめるといふ話で、次のセエゾンのAbonnementの廣告にはハアゲマンの名が無かつた。

私はこの劇場でヘツベルの「ギユゲスとその指輪」を見た。飽くまでも樣式化された舞臺である。

多くの舞臺は階段と空と左右の大きな柱とで形作られてゐた。一般に言へば、ラインハルトの舞臺より、ずつと純粹な、ずつと明快な氣持のする舞臺である。併し、色彩の一點に於いては、まだ多少の濁りがあつた。これは獨逸人の逃れる事の出來ない缺點であるかも知れない。人物の姿勢並に運動も飽くまで樣式を目標とする跡が見えた。群集は成るべく舞臺の蔭から暗示して、舞臺には成るべく人數を少なく置いた。ハアゲマンの藝術については更に詳しく書いて見たい。

私がこれを見たのは四月十日の木曜日であつた。Spielplan を見ると、土曜日の晩にはシュニッツラアの新作「プロフエッソル、ベルンハルヂ」がハアゲマン監督の下に初めて演ぜられるとある、月曜の晩には同じ作者の「アナトオル」の內「運命についての疑ひ」と「基督降誕祭の買入」と「わかれの晩餐」と「挿話」と「アナトオルの結婚の朝」と、この五つが演ぜられるとある。私はハアゲマンの近代劇の取扱ひ方も見たかつたし、殊に後者はまだ一度も舞臺の上に見なかつたので、是非それまでこの町に泊つてゐたかつたのだが、たつた一日しかやらないといふアグネス・ゾルマ主催の「戀愛三昧」が伯林で私を待つてゐたので、心を殘しながらその方へ立つて行つて了つた。

「ギュゲスとその指輪」を見る前の晩、私はこの町で不思議な催しの芝居を見た。それは獨逸梅毒撲滅協會ハムブルク支部がこの町のシルラア座で催したユウジエヌ・ブリウの「傷んだ貨物」である。

「傷んだ貨物」(獨逸譯の題は "Die Schiffbrüchigen" 原題は "Les Avariés" 英譯もある。題は "Damaged

Goods" が Syphilis を取扱つた赤裸々な問題劇である事は誰でも知つてゐる。この作が千九百一年の十一月に巴里のテアトル、アントアヌで稽古の内に興行を禁止されてから一千九百五年の二月に同じ座で演ぜられるまで、巴里の舞臺に現れる事の出來なかつた事も人の知る所である。この戯曲の序幕はこの恐ろしい病氣を持ちながら結婚をしようとしてゐる青年と醫者との長い對話で終始してゐる。二幕目では醫者の勸告に背いて結婚した青年が、もう子供まで拵へてゐる。子供に病毒が傳はつてゐるのを知つた乳母は母の面前で暇を貰つて家を出て行く。初めて夫の秘密を知つた妻君は驚いて父の所へ逃げる。三幕目は、又離婚を主張する妻君の父と醫者との長い對話で終始してゐる。尤もここには實例として種々な患者が二人の前へ現れる。

この戯曲には dramatic な所が少しもない。說敎である。演說である。主張である。終の幕などは臨床講義を聞くやうであつた。私は少しも「面白い」とは思はなかつた。

この催し全體の光景の方が、芝居その者より私には面白かつた。シルラア座といふのはこの町の場末にある、曲馬場めいた、粗末な圓形劇場である。ふだんは低級なオペレツタか何かやる小屋らしい。私はこれを探すのに、隨分困難した。見つけた時も、まさかこれが劇場ではあるまいと思つて、暫らくは疑つた位である。小屋の近所には人相の惡い勞働者だの、勞働者の上さんなどが、うろ／＼してゐて、芝居見物に來る紳士や貴婦人を珍しさうにぢろ／＼見てゐた。

見物は可なり來た。若い娘の澤山來たのには驚いた。私の直ぐ近所に、お腹の大きい夫人が一人御亭主に助けられて來てゐたのも、不思議の一つだつた。勿論、子供の入場は禁ぜられてゐた。ドクトル、ギドオ・メエリンクといふ人が、「傷んだ貨物」に關して、梅毒の害を說いた說明書がプログラムに添へて配られた。幕の上がる前に、協會の醫者の一人がフツトライトの前へ出て、會の趣意を述べた。劇場の中に設けられた協會の臨時事務所は、新入會員を歡迎した。

舞臺監督はオイゲン・メビウスといふ人であつた。役者は一人として眞面目でないのはなかつた。殊に醫師に扮したルプ・ピツクといふ身體の小さい役者が、あの澤山の臺詞をよく覺えてゐて、些の澱みもなくやつたのには驚いた。舞臺監督は第三幕で父に扮して舞臺へ現れた。

「傷んだ貨物」の作者が、その時分日本へ來てゐたといふ話は、ずつとあとで聞いた。

（この一座はその後この芝居を持つて、伯林の獨逸座へ來た。毎晚この芝居ばかりを演じたのである。今度は梅毒撲滅協會とは關係なしに興行したのであるが、可なり當つたやうである。獨逸座のセエゾンが終つてから後の事であつた）

ライプチツヒ。

この町には市立の劇場が二つある。一つを新劇場 Neues Theater と言ひ、一つを古劇場 Altes

Theater と言ふ。有名なマツクス・マアタアスタイヒが兩方共監督してゐるのである。古劇場ではモとしてオペラを演ずるが、時々は科白劇をやる。新劇場では主として科白劇を演ずるが、時々はオペレツタをやる。

私は古劇場で計らずヱデキント自作自演の「ヒダルラ」を見る事が出來た。ヱデキント夫婦の客演で、二人の役の外は座附の役者が勤めるのである。舞臺裝置はオオバアレジツシウルのキンツの案に成るものであつた。

「ヒダルラ」がヱデキントの自作自演の內で一番優れてゐるものだといふ事は前から聞いて知つてゐた。その「ヒダルラ」を計らず見る事が出來たのは、私の幸福であつた。カアル・ヘツトマンといふ不思議な人物は、ヱデキントの不思議な創造であつて、作者自身を外にして、この人物を完全に理解する者は世界に一人もあるまい。ヱデキントがこの醜い小男に扮して、如何なる難儀にも屈せずに、人種改造の美哲學を說く所を見た時は、地獄の瘴氣に襲はれるやうな氣がした。夫人チリイ・ヱデキントはフアンニイ・ケツトラアに扮したが、唯美しいだけで、技藝の內容に何等の充實を見る事が出來なかつた。

ヱデキントは幕の締まる度に見物に呼ばれた。かれはいつも恐い顏をして面倒臭さうに舞臺へ出て來た。かれの挨拶は唯上眼で見物をぢろりと睨むだけであつた。そして微笑一つ見せなかつた。私は

その度に「出發前半時間」の中にあるオペラ役者の言葉の或物を思ひ出した。

ヱデキントが出てゐても、芝居の景氣は餘り好くなかつた。私は急に行つたのであるが、土間の可なり好い席で見る事が出來た。「ヒグルラ」の外には「フォン・カイト侯爵」を出してゐたやうである。

ドレスデン。

ここでは生憎王立劇場になんにも見たいものがなかつた。

そこで王立オペラへ行つて見た。その晩の出し物は伯林で一度見たストラウスの新作「アリアアドネ、アウフ、ナクソス」であつた。ラインハルトがこの歌劇をスッツトガアトで初めて演出した時と同じエルンスト・スタアンの舞臺及び衣裳の意匠を、偶然ここで見る事が出來たのは幸福だつた。エルンスト・スタアンはラインハルト部下の卓越した舞臺畫家である。伯林でこの歌劇を見た時の印象は少しも好くなかつたが、ここで見た時の印象は全く別な感じの好いものであつた。私はこの舞臺の設備を宿屋へ歸つてから詳しくノオトへ取つた。アリアアドネに扮したエワ・プラシュケ・フォン・デア・オステンの技藝が、極めて潤ひのある魂を持つてゐた事も、私の印象を好くした大きな原因の一つだつた。

レジイはアルツウア・ホルツといふ人であつた。舞踊はバレットマイスタアのヤン・トロヤノウスキ

イが振附をしたのであつた。

ミュンヘン。

この町では見ようと思つて行つたものが、なんにも見られなかつた。有名な人形芝居も見られなかつた。ゲオルヒ・フツクスのキュンストラア・テアタアも見られなかつた。ワグナア物ばかりやる新式な歌劇の劇場ブリンツレゲンテン・テアタアもまだ明いてゐなかつた。

キュンストラア・テアタアは毎年七月から九月まで、夏の間だけ (Gastspiel) で開場するのである。私の行つたのは五月の初めであつた。それでも建物だけは見に行つたが、それも外觀だけで、生憎監理者がゐなかつた爲に、内部は見る事が出來なかつた。劇場は市の西南端なる展覽會公園にある。何さま冬の夜などでは迚も寒くて遁れさうもない廣い Wiese を前にした小山の上に立つてゐる。

この町のケエニギン・ストラアセにクララ。チイグラアの演劇博物館といふものがある。メデアやユウヂツトで有名な十九世紀の女優クララ・チイグラアの死んだ家を紀念したものである。私はここでこの町の人形芝居で使ふ人形の實物も見る事が出來たし、キュンストラア・テアタアの所謂 Reformbühne の模型も見る事が出來た。

この町の宮廷國民劇場は獨逸の演劇史に重大な地位を占めてゐる劇場である。"Dramaturgische

Blätter" の著者オイゲン・キリアンが舞臺監督をしてゐる劇場である。併し私はそこでシルラアの「オルレアンの少女」を見て、甚しく失望した。私は唯無暗と細かい物を見せられた。昔のビビエナかシンケルが作りさうな elaborate な舞臺を見せられた。舞臺裝置はバジイルといふ人がしたのであつた。

この町にミユンヘナア、カムマアスピイレと稱する小劇場がある。私はそこでストリントベルグの喜劇「仲間」"Kameraden" を見た。長く記憶に殘る程の演出ではなかつたが、それでも私は甞て讀んだこの戯曲に對する幾多の實物的註釋をこの舞臺から得た。この座ではこの外ペエタア・ナンゼンの「幸福な夫婦」などを出してゐた。主事はオイゲン・ロバアトといふ文學士で、レジツシウルはエリツヒ・チイゲルといふ人である。

ケルン。

この町には甞てマツクス・マアタアスタイヒが監督をしてゐた聯合市立劇場 Vereinigte Stadttheater がある。今の Direktion はフリツツ・レエモンドである。市立劇場はオペラの小屋と科白劇の小屋と二つに分かれてゐる。私は科白劇の小屋の方へ三晩通つた。

第一夜の出し物はズウダアマンの「故郷」であつた。シユワルツセ大佐に扮したアレクサンダア・エンゲルスの眞面目な藝とマグダに扮したメリツタ・ライトナアの情愛のある演技とは私に深い印象を

與へた。殊にライトナアのマグダの、理性に於いては飽くまで父に反抗しながら、感情に於いては飽くまで父を懷しんでゐるといふ表現の爲方が、日本で見たマグダよりは遙に多くの「眞實らしい物」を私に見せて呉れた。私はこの芝居を見てからいふメロドラマめいた戲曲でも、役者の演じ方一つで、可なり眞實らしい生活を舞臺の上に漲らす事が出來るものだといふ事を知つた。舞臺裝置はフォン・クレツブスに扮する俳優テオ・タツヒヤウアアの案に成る寫實的なものであつた。レジイもシュワルツセ大佐に扮する俳優アレクサンダア・エンゲルスがした。

第二夜の出し物はハアトレエベンの有名な軍人劇「ロオゼンモンタツハ」であつた。義理と愛情の柵に掛かつた若い士官とその情人がカアネワルの一夜を踊り狂つた後、ロオゼンモンタツハの朝まだきに、將校集會所の一室で心中するといふ悲劇である。日本の近松物を見るやうで、しかもそれより肉的に深刻なものである。終の一幕などは、見てゐる私の心臟さへ絞られるやうに感じた。情人ガアトルウデ・ライマンに扮したエルゼ・ビショツフの纏綿たる情緒は、日本の如何なる女にも決して見られるものでなかつた。士官ハンス・ルドルフに扮したリヒアルト・アスマンは稍芝居をし過ぎたが、それでも幻想を破壞するまでには至らなかつた。舞臺はライン河畔の軍隊である。ハンスが婚約する娘の父はケルンの富豪である。この芝居をこの町で見る事が、私には何だか非常に意味深く思はれた。舞臺裝置もレジイも前の晩と同じ人であつた。

第三夜の出し物はイプセンの「小さなアイヨルフ」だつた。私はこの最も動きの少ない、最も自然なイプセン劇の一つを、計らずこのしつかりした劇場で見る事が出來たのを非常に喜んだ。前の晩男女の主人公に扮して骨を折つたリヒアルト・アスマンとエルゼ・ビショツフは、今夜はワキへ廻つて、技師のボルグハイムとアルフレツトの異母妹アスタとを勤めた。アルフレツト・アルマアスに扮したハインリツヒ・ゲツツも眞面目な役者である。妻君のリタに扮したマアガレエテ・フライも序幕から二幕目三幕目へ進む心理の變化を極めて眞劍に少しの芝居氣なしに演じた。少年アイヨルフに扮した子役エンニイ・ホルストも遺憾なく作意を傳へた。白い肋骨のある眞赤な軍服に、艶塗りの長靴をはいて、撞木杖に小さな肩を尖らした痛々しげな姿は、いまだに私の目に殘つてゐる。レジイはやはりエンゲルスであつた。この日は舞臺裝置も同じエンゲルスの案で、序幕の室内は眞白なゼツエツシオン式であつた。この戲曲は十九世紀の作であるから、日本の劇評家などに言はせると Anachronismus なのであらう。

この劇場にはマアタアスタイヒのした爲事の跡が、いまだに殘つてゐるやうに思はれた。全體の印象から言ふとブラアムのレツシング座に似た傾向を持つてゐる。時代物を一つも見ないので、確な事は言へないが、主義は確實な自然派にあるらしい。

私が此町を立つ日の晩から、この座で古典劇の循環興行が始まるといふ廣告が出てゐた。Repertoire

の中には沙翁の「ユリウス・ケエザル」、オツトオ・ルドキツヒの「世襲林務官」、シルラアの「ワルレンスタイン」第一部第二部などがあつた。外に「フアウスト」の第一部第二部をやるといふ廣告も出てゐた。これなどは確にマアタアスタイヒの殘して行つた爲事に相違ない。ラインハルトの獨逸座ではいつもこの戲曲の第一部第二部を日を隔てて出してゐるが、この座ではいつも二日に續けてやつてゐるやうである。

維納。

この都で最も清新な感じを私に與へた劇場は、私が行つたセエゾンに始めて開場したといふ平民劇場 Volksbühne である。平民劇場は芝居町とは緣の離れたノイバウガツセにある一種の Intimes Theater である。

私はこの劇場で、ゴオルスワアジイの「爭鬪」とハウプトマンの「ガブリエル・シルリンクの逃走」とを見た。後者は日曜のマチネエで、見物料が安くしてあつた。

「爭鬪」の舞臺裝置は一種の Stilbühne で、富んだ社長の家にも、貧しい職工の家にも、ゼツェツシオンの精神から來た樣式美があつた。職工が集まつて演說をする戶外の景色も、巧みに單純化され、樣式化されてゐた。社長ジョン・アンソニイに扮したリヒアルト・フアイストと職工デエヰツド・ロバ

アッに扮したエミイル・リンドナアとは、二つの異つた意志を代表して、共に卓越した技藝を見せた。前者は柔かい面持の內に槓杆でも動かない鐵のやうな意志を收め、後者は棘々しい言葉の內に深く沈んだ悲しみを藏した。ロバァツの妻に扮したマリア・マイアアの眞面目な技藝も嘆賞に値する。彼女は芝居が濟んでから、幾度幕を上げられても、椅子の上にアンニィとしての病軀を橫たへた儘、目も明かなかつた、立ち上りもしなかつた。

「ガブリエル・シルリングの逃走」の舞臺は、この戲曲がゲエテの小劇場ラウフステツトで作者の理想通りに演出された時の舞臺（私は唯寫眞で見たのであるか）と、粗同じであつた。この場合でもフロイライン、マヤキンに扮したマリア・マイアアが最も卓越した技藝を見せた。「寂しき人々」のヨハンネスを一層病的にしたやうな畫家ガブリエル・シルリンクに扮したルドルフ・フォルスタアには délicatesse に於いて稍缺如たるものがあつた。「寂しき人々」の畫かざる畫家ブラウンに少し年を取らしたやうな彫刻家モイラア教授に扮したユルゲン・フエエリンクは、私の想像してゐた通りの人物を現した。畫家の妻と情婦とが畫家の「肉體」を爭ふ所を見て、私は一種の戰慄を感じた、そして作者の筆の未だ決して衰へないのを喜んだ。

「爭鬪」も「シルリンク」も、レジイはこの劇場の監理者たるアアツア・ルントがしたのである。背景は前者をワルタア・フユルストが作つた、後者を墺太利演劇衣裳背景工場が案出した。

アドルフ・ワイセが監理する獨逸平民劇場 Deutsches Volkstheater では、シュニツツラアの「戀愛三昧」に「伯爵令嬢ミッチ」を添へたものと、ヱデキントの「春の目ざめ」とを見た。この座は出し物が可なり近代的であるにも關らず、舞臺の裝置は一向清新でない。最も値段が安いので、經濟がそこまで行くのを許さないのかも知れない。

「戀愛三昧」は本場の維納でありながら、私が伯林で見たアグネス・ゾルマ一座のそれに及ばなかつた。殊にフリッツに扮した役者の藝のひどく荒らかつたのが感興を殺いだ。一幕物「伯爵令嬢ミッチ」は極めて地味な皮肉である。これもこの座の役者には、作の味が出せなかつた。

「春の目ざめ」は日本の婦人二人と日本の紳士三人とに私が加はつて、二つの Loge を占領して見物した。土地の人はもう見飽きてゐるのか、客が割合に少なかつたので、私共は可なり「見世物」になつた。「日本人があんなに大勢揃つて、どうしてこんな芝居を見に來たのだらう。」といつたやうな顏が、あつちにもこつちにも見えた。

舞臺裝置は隨分寫實であつたが、それでも幕合は早かつた。全體の演出法は、可もなく不可もなしであつたが、流石に Object lesson として敎へられる點は多かつた。役者はヱンドラに扮したマアガレェテ・ブコキックスが一番私に深い感動を與へた。愛しもしないし、結婚もしないのに、どうして子供が出來たのだと言つて母を責める所を見た時は、私は咽喉を締めつけられるやうな氣がした。モ

リッツの葬式の場とメルヒオルの訊問の場とが面白かつたのは無論である。日本ではかういふ芝居を公演する事は許されまいが、一度どこか靜かな所で少數の人に私演をして見せたいものだと思つた。

私がこの座で見た三つの芝居は、總てレオポルド・クラアマアといふ人のレジイに成るものであつた。この座では幕合に Foyer で音樂をやる。曲の多くは維納名物のオペレッテの拔萃であつた。この座では、私が見た物の外、新しいものでは伊太利のロバアト・ブラッコオがダヌンチョの事を書いたとかいふ「小さい泉」だの、古いものではシュニッツラアの「綠鸚鵡」だのを出してゐた。ヘルマン・バアルの五十囘目の誕辰を祝ふ爲に、近い内に「維納の女」を出すといふ廣告も見えた。また、日曜に限らず、時々マチネエをやつて、シルラアの「賊」だの、「ヰルヘルム・テル」だの、ハルベの「春」だの、アンツエングルウバアの「キルヒフエルドの牧師」だのを、極めて安く見せてゐた。

新維納劇場 Neue Wiener Bühne は元寄席であつたのを直した小さい劇場である。私は茲で有名なフリイトリツヒ・カイスラアを見る事が出來た。カイスラアは一晩置きか二晩置きにエデキントの「ヒダルラ」を「矮小なる巨人カアル・ヘットマン」といふ外題で演じてゐた。少くとも私がゐる間はこれ許り演じてゐた。カイスラアの出ない晩は、「四十女」とかいふ喜劇らしいものをやつてゐた樣である。

私は計らず同じ戯曲を作者が演じた場合と好い役者が演じた場合との比較研究をする事が出來た。ここに細かくそれを說く暇はないが、カイスラアのヘットマンは決してヱデキントのヘットマンに劣

るものでなくて、しかも大に劣つてゐた。大男のカイスラアが小男のエデキントよりヘツトマンに適さなかつたといふやうな皮相な觀察を述べようとするのではない。カイスラアの卓越した技藝は、その偉大な體格をも決して壓迫的には見せなかつた。その微笑一つ見せない、苦勞の皺を刻んだ、生眞面目なマスケは、この作を自ら演ずる作者共人の態度にも優つて高踏的であつた。その人物解釋が徹底してゐたのは、無論の事である。唯エデキントに見られた「血で塗られた滑稽味」といふやうなものが、この人にはなかつた。針の先でちよいと突けば、全身が飛び上がりさうな Nervenschwäche が、この人には見られなかつた。「作者の魂との合致」といふやうな内面的に微妙な問題を、俄に手易く論ずる事は出來ない。私は唯私が作者共人の Ausdruck に見た二つの緊要な表現を、カイスラアに飽き足らず思つただけである。カイスラア夫人ヘレェネ・フエエドマアのファンニイ・ケツトラアがエデキント夫人のそれに優つてゐた事は論を待たない。その外の役者も、一般にライプチツヒのそれより優れてゐた。レジツスウルとしてはミラン・ベゴヰツクの名が署してあつた。

三幕目の幕合か四幕目の幕合かに、何處からか鼠が一疋 Parkett へ飛び出して來て、婦人客にけたたましい叫びを上げさせた事も、旅の思ひ出の一つになつた。この事は明くる日の新聞にも出た。「エデキントの芝居を見に來たのだから、餘程 modern な鼠に違ひない」といふやうな事が書いてあつた。

あまり上等な劇場ではないが、維納市民劇場 Wiener Bürgertheater といふ小屋で基督殉難劇をや

つてゐるといふ話を聞いたから、オオバアアムマアガウのそれが見られないせめてもの心遣りにもと思つて、行つて見たが、豫想以上に失望させられた。基督は魂の拔けた手品師のやうであつた。ユダは氣の違つた馭者のやうであつた。

この都へ芝居見物に來た者の先づ第一に訪ふべき王立のブルクテアタアは、左程私の熱心を呼び起さなかつた。ヨゼフ・カインツを失つたブルクは、私にとつては空虚であつた、死骸であつた。私は唯伯林のレッシング座からここへ來た露西亞生れのイイダ・オオロフを一目でも見たいと思つて、出し物には構はず、二回ばかりこの劇場を訪ねた。併しこのピッパ役者は私の見たどの芝居にも顏を見せなかつた。

私がこの劇場で見た芝居で、思はず儲け物をしたやうな氣がしたのは、ブダペストの皮肉な若い作者フランツ・モルナアの「狼の話」であつた。モルナアの名は「惡魔」の作者として亞米利加にまで聞こえてゐるが、年はまだ私と同じ位である。その對話體及びお伽話體の短篇は、鷗外博士の筆で日本にも旣に紹介されてゐる。

「狼の話」は妻に對して嫉妬する夫の心理を一夜の夢にして見せたもので、戲曲の時間は夜の八時から夜の十時までである。オイゲン・ケレマンといふ學士が妻君を連れて、或料理店へ飯を食ひに行くと、向うの卓に一人の男が坐つてゐる。それが妻君の元の情人らしくて爲方がない。妻君には實際元

情人があつた。嫁に來る時、その情人から來た手紙に、私は大政治家か、將軍か、大詩人になるまでは再びお目に掛からないといふやうな事が書いて會つた。それを學士は知つてゐる。學士はその晩家へ歸つてからの假寐の夢に、さつき料理屋で會つた男が軍人になつたり政治家になつたり詩人になつたりして妻君の前に現れる所を見るのである。目が覺めると、さつき料理屋で會つた男が、なんにも知らずにこの家の雇はれ人になりに來るのである。それでも學士はまだ不安な氣持でゐるといふやうな筋である。私は芝居で一度見たきり、まだ本を讀まずにゐるから、この梗概には誤りもあらうと思ふが、面白かつた事だけは確である。「狼の話」といふ題は、學士が夢から醒めて、小さい寐臺にゐる子供にお伽話を聞かしてやる所から來てゐる。「すると狼が……」といふ途端に、料理屋で會つた男が這入つて來るのである。序幕の料理屋には給仕人や軍人の客に對する皮肉な寫實があつた。舞臺の設備も隨分大掛りであつた。夢の場の舞踏會も宏大な道具と贅澤な衣裳で見物の目を驚かした。

この劇場でもう一つ見た芝居は佛蘭西のエヅアアル・ペイエロンの「退屈な世の中」であつた。これはレクラム文庫にも獨逸譯がある程で、可なり有名なものらしいが、私には一向面白くなかつた。唯コオペンハアゲンのダグマア座で、わけ分からずに夢中で見た "Hvor man keder sig" といふ芝居が、やはりこれの飜譯だつたのに氣が附いた位の事で、何の印象も受けずに了つた。

プルクではこの外、プウシキンの「司令官の娘」だの、クツツコウの「ウリエル・アコスタ」だの、

シエンヘルの「土」だのを出してゐた。ビョルンソンの「若き葡萄の花咲く時」が二三日すると出るといふ廣告を見ながら、この都を立たなければならなかつたのは、殘念であつた。

王立オペラへは友人に招待されて、たつた一度行つた。友人と友人に佛蘭西語を教へてゐる若い瑞西の婦人と三人きりで、四十圓程も取られるLogeで見物をしたのである。招待とは云ひながら、私は私の觀劇旅行中こんな贅澤をした事はなかつた。瑞西の婦人は前に語學を教へてゐた日本人から贈られたといふ紅葉の模樣の友禪縮緬を洋服に仕立てて、それを着て來た。土間の見物の視線は勿論こゝれに集まつた。私は自分の汚ないザムトの旅行服を恥ぢて、成るべく後へ隱れるやうにした。

その晩の出し物はワグナアの「タンホイザア」であつた。私はこの樂劇を伯林の王立オペラで見たが、音樂は措いて、役者も舞臺の設備もこの方がずつと優れてゐた。殊にイエリツツアといふ女優のエリザベツトが好かつた。この晩の「タンホイザア」は、流石のワグナアも巴里人には我を折つて書き直したとかいふ所謂 Pariser Bearbeitung で、序幕のバレツトが伯林で見たのよりはずつと長かつた。

敵討合邦辻

――帝國劇場――

戯曲演出上、もつとも重要なことは、作者のエスプリをつかむことである。もし、これが十分に出來てゐれば、その他の機械的なことはおのづと生れてくるといつて好い。もし、これが出來てゐなければ、その他の工夫が如何に積まれても、その演出は空虚であるといはなければならない。

南北の芝居を演ずる役者は、何よりもまづ最初に南北のエスプリを、把握しなければならない。スチルの把握は寧ろその後にくる。リズムもテンポも同樣である。

エスプリの把握は、戯曲の心讀から生れる。殊に鶴屋南北のやうは特異な作家のエスプリは、單に一つの戯曲を讀んだからといつてつかめるものではない。少くとも代表的な五六篇を反覆心讀しなければつかめるものではない。

今度の帝劇の「敵討合邦辻」でも、南北のエスプリをしつかりつかんでゐる役者は誠に少い。私の見るところでは、僅に左團次と梅幸とだけがそれをつかんでゐた。勘彌に如何に器用があり、松助に

如何に老巧があり、宗十郎に如何に達者があつても、南北のエスプリの把握は全然見られなかつた。

それ故、「敵討合邦辻」演出の總量は、左團次（立場の太平次）と梅幸（うんざりお松）との演技の總量に過ぎないやうに、私には感ぜられる。

默阿彌になりはしないかと懸念されてゐた梅幸のうんざりお松が、立派に南北のエスプリをつかんでゐたのには驚いた。四條河原から妙覺寺裏の殺しまで、一言一句、一擧一動、一分の隙もなく、南北であり初代豐國であつた。道具屋のゆすりなどは、どうしても默阿彌になりさうなところであるのに、梅幸は決してそこへ落ち込まなかつた。「おはもじながら風の辻、泣かぬ勸めのほたる茶屋」なども、同じ七五調ではあつても默阿彌物の臺詞囘しとは全然變つてゐた。梅幸はやはり頭の好い役者である。

左團次の太平次に至つては、既に四囘目（「四谷怪談」の三角屋敷をいれて）の南北であるから、申し分なしである。四條河原の「エ、やかましいわえ」の圖太い内に愛けふのある幕切れ、妙覺寺裏でお松を井戸へ蹴込んでから、内懷から手をだしてあごを撫でるだけのしぶい好み、殊に倉狩峠の一軒家の最後で「あゝ惜しいものだ」といひながらお米をどう斬りにしそのまゝお米を引きつけて置いて「だまし込んだる孫三郎」から「手に手をとつてうしやあがれ」までの臺詞をいひ「あゝ、東が白んだ。ハテ夏の夜は」で、刀を拔いて、お米を倒し「もう明けるさうだ」で與五郎に留めを刺し、刀を

立てたまゝ、白い太もゝをあげて蚊をぴしやりと打つ幕切れなどは「惡」の表現として、如何にも原作に忠實な科と白との節奏的調和であつた。

八幕もある「綺本合邦衢」をこれだけに縮めた林和君の苦心は一通りではなかつたらう。原作では序幕二幕目三幕目と、この三幕がほとんど全部エクスポジションに費されてゐる程、複雑な人物關係を持つた芝居である。それを四幕目の四條河原から始めて、見物に納得のゆくやうにすることは　ほとんど不可能なことに屬する。

それ故、私はこのアレンジメントにエクスポジションの不足はとがめない。唯、だしたところで、筋賣りに大した貢献もない大學を、なぜ四條河原などにだしたのだか、それが分らない――しかも、如何に閑居の身の上でも、あの「御大身」を、たつた一人で。

次ぎの道具屋で、お松のゆすりを、與兵衞歸宅後のことにしたのも、私には分らなかつた。お松はりん落の女ではあるが、毒婦ではない。太平次の妻に對するしつとの如きは、如何にも純眞で愛すべきものがある。太平次の歡心が買ひたいばかりに、惡事の荷擔をするのではあるが、當の與兵衞がゐる前で、あのうそ八百が列べられる女ではない。あれはどうしても原作通り、與兵衞の歸る前でなければならないと思ふ。

安井福屋の場は林君の臺本にはとられてゐたが、時間の都合か、舞臺では省かれてゐた。私はあす

このおぬひと太平次のエロチツク　シインが見たかつた。左團次はきつと三角屋敷の直助で見せたやうな味を見せたに違ひないと思ふ。太平次の最後を見せる上からいつても、この一場は欲しかつた。もちろん、役割の都合もあつたらう、その他の都合もあつたらう。事情は萬々推察するが、もし出來ることなら、合邦庵室や敵討はどうでも好いから、太平次を主人公としたこの芝居のアレンジメントが私は見たかつた。さうして、さうするのが一番南北らしいものを私達に見せてくれることになるであらうと思ふ。

尙、一二の役者について追加的感想を述べると、第一に推賞したいのは、田之助のお米である。これは實に意外な拾ひ物であつた。太平次の布子を着てゐて、あの色氣を見せたこと、二階への上り降りにも十分な苦心が讀まれた。この人にこんな方面があらうとは夢にも思はなかつた。私は自分の不明を恥る。

河合の太平次女房は、まるでスチルといふものを持つてゐない。默阿彌にさへなつてゐない。況や南北においてをやである。新派であれ程「お芝居」の上手な人も、ここではまるで影が薄い。控へ目にしてゐるといふところもあらうが、それにしても餘りな影の薄さである。新派劇が長年かゝつて作りあげて來た「技藝」の總量は果してこんなものであつたのであらうか。

本郷座見物

「水滸傳」が面白かつた。岡本綺堂氏の作で、池田大伍氏の演出である。三つのパントマイムがある。いづれも擬闘である。第一が劉家村森林での李逵と李鬼との格闘である。第二が同じ村の一つ家での李逵と野花との暗闘である。第三が沂水嶺での李逵と虎四頭との猛闘である。一つは男との、一つは女との、他の一つは獸との、立廻りである。李逵にふんする猿之助は、この三種の擬闘に興味ある變化を見せた。これは役者の手柄である。

脚本としての妙味は最後の一節にある。朱貴朱富兄弟が役人や士兵にしびれ酒を飲ませ、李逵をを(ママ)りから助け出していましめを解く。李逵が伸びをして酒を求める。朱富が別に隱して置いた酒へうを與へる。李逵がそれをあふり〳〵、のん氣に花道を引込む幕切れは、なんとも言はれず好い心持だつた。窮屈なところがないからである。解放があるからである。これは作者の手柄である。

舞臺裝置は寫眞と繪畫との中間をねらつたものらしい。だが、私はこの作の演出としては、もう少し繪の方に傾いてもよくはなかつたかと思ふ。しかし、急速な轉換の必要上舞臺を淺くした割合にな

かなか行届いた場景が見られた。殊に最後の街道の遠見などは、ついこなひだ支那の一部を通つて來た自分にも十分肯けた。これは演出者の手柄である。

一二の望蜀を言はせてもらへば序幕第一場で、壁の前の群衆に動きがないので「捉李逵者賞三千貫錢」の掲示がはつきり見えないのが殘念だつた。一つ家のだんまりで、時の鐘の最初の一打が餘りカン高なので、あとで李逵が銅鑼をあやまつて打つ効果が削がれた。虎の頭をもう少し小さく、毛皮にもう少し赤みを加へたかつた。だが虎の運動は實に巧みなもので、四匹も一度にこんなのが出ては、黑旋風より藤井六輔がかぶとを脱ぐだらう。

「千本櫻」の一さふ話とも見るべき狐忠信の鳥居前、河連館、外に「赤垣源藏」が吉右衞門のだし物として出てゐる。然し、正直をいふと、私はそのどつちにも感激がなかつた。吉右衞門自身もいつてゐる通り、狐忠信は今日の彼のものではない。本物の佐藤四郞兵衞は僅しか舞臺に出ないが、確に吉右衞門のものである。然し、源九郞狐は三十一年前の彼――子供芝居の吉右衞門――のものではあつたかも知らないが、今の播磨屋のものではない。今の吉右衞門はあくまでも「人間」の役者であつて、斷じて「獸」の役者ではない。

「赤垣源藏」に至つては、作その者に何等の價値を置かないのだから、いかな名優がやつてくれても私は辭退する。但し、紅若の半助だけは、作を離れて、いくらか點がやりたい氣がした。

「三社祭」では「善」が「悪」に引きずられてゐるのが面白かつた。但し、これは劇評ではない。舞臺を見ながら、ある象徴的な空想をして、私がひとりで喜んでゐただけのことである。(正月四日)

歌舞伎座見物

正月だからといふので、强ひても曾我を一番にするゑたわけではあるまい。もしさうなら、そんな昔への義理立は、これからやめることである。一體、曾我の狂言に上出來なのは一つもない。近松の「曾我會稽山」にしてからが、文字としては兎に角、戯曲としては有難いものではない。それを又戯曲的天才の乏しい櫻痴居士が書き直したのか「十二時會稽曾我」だ。明治廿六年頃には、それでも、こんな芝居が上品ぶつた客に喜ばれたに違ひない。しかし、今の見物の目で見ると、特別に上品に見える點もない、唯さらりとしてゐるだけのことだ。そのさらりとしたものが、時間の都合で更に削られてゐるのだから、尙更さらりとして、一向感銘なしである。つまり二時間程の時間を、役者も見物も、唯むだに使つてゐるだけのことである。

中幕は「和泉式部」で、松居松翁先生の新作である。フランソア・コツペエかだれかの一幕物に「ハアテル、ノステル」とかいふのがあつた。筋がよく似てゐると思つたが、古く讀んだものだから、確なことはいへない。もちろん、この芝居は飜案ではあるまい。「女性」の新年號で與謝野晶子氏の研究

を讀むと、和泉式部といふ人は、情の世界では可なり自由な生活をした人のやうだ。ほんとの夫といふものもなかつたらしい。それが、この芝居で見ると、尼になつてからは、ひどく佛敎に縛られてゐる。それが氣の毒でもあれば面白くもある。作者はその縛られてゐるところを高德としてゐるやうだが、僕のやうな無法な見物は、その縛られてゐるところをてう笑して快感を覺えるのである。だが、かくまつた袴垂の所在を最後に見破られてしまふのは、和泉式部として、ちと役が惡い。

もう一つの中幕「毛拔」。これはいふまでもなく面白い。だが、僕は松莚がこの古劇を復興した最初からの演出を（大阪でやつた時のをさへ）見てゐるので、どつちかといへば缺點の方が目についていけない。第一、今度は周圍の役者にこの作に對する理解が足りなかつたやうに思はれる。この芝居へ現れる人物はどれもこれも、しかつめらしい顏をしながら、どこかに「遊び」がなければいけない。ユウモアといふならいつても好い。ノンセンスといふならいつても好い。兎に角そんなものが、どの役にもなければならない。ところが友右衞門の八劍玄蕃などになると、てんでそれがない。「お使者大儀で御座つた。もうお歸りなさるか、ようお出でなされた」と一息にいふところなども一向利かない。初演の故人勘五郞も、その後の故人小團次も、かういふところをよくつかんでゐた。三升の春道にしても、龜藏の春風にしても、どうも大谷同樣生まじめ一方で氣にいらない。だから、左團次の彈正が出てくるまでは、どうしても舞臺が「毛拔」になつて來ない。今度の不滿はそれである。たゞし松蔦

の卷絹、莚升の秀太郎、左升の萬兵衞など松莚畑の人達は流石に作意を心得てゐるので申分がない。殊に左團次の彈正に至つては益圓熟でいさゝかの危なげもない。はじめて見る人は、左團次にもこんな方面があるのかと、きつと驚　に違ひない――いつかの「鳴神」の時のやうに。

二番目の「島衞」。やはり默阿彌は櫻痴居士より作者が五枚も十枚も上だつたといふことが分る。內容の點では、曾我と同樣、我々には無關係のものだが、對話術の巧妙さに思はず引きつけられる個所がある。羽左衞門の島藏も、左團次の千太も、十郎や五郎よりずつと自由で、しかも、ずつとその人達になり切つてゐる。（四月四日見物十一日病床にて認む）

雷火

――歌舞伎座――

いふところの「怪談」は敍事詩にはなつても、劇詩には成りにくい。して成らぬことはないが必ずあまり好いものは出來ない。これが定則である。シエイクスピアの「ハムレツト」の序幕にしてからが、すごいのは父王の亡靈が現れるまでの敍事的對話で靈が現れてからの劇的行爲は一向すごくない。「怪談」はあくまでも「怪談」で、「談」としてのみ價値があるものである。

今歌舞伎座でやつてゐる岡本綺堂氏の新作「雷火」なども、序幕第一場の大阪城内の詰所で、厭な風の吹く大みそかの晩に、大火鉢を圍んで藩士達が中川圖書から「いらずの間」の話を聞くところまでは如何にも鬼氣人に迫るが、第二場の奧庭へ淀君の亡靈が現れてからは、却て怪談ばなれがしてしまつた。第二幕第一場の中川と吉見との果し合は甚だ突飛でかつ不自然であるが、あの果し合になるまでの經路に、あるえう氣を思はせるやうな行爲なり詞なりが盛られてゐたら、決闘の動機の不自然さも救へるし、もう一度怪談にもなるところだつたが、誠に惜しい機會を逃がしたやうな氣がする。

これは熟練な作者に對して、誠に立いつた、禮を失した申し條ではあるかも知れないが、思つたまゝを率直に書いたまでゞある。以下は、中川の見たえう夢が、そのまま實現されるだけで、いはゆる底が割られてゐるせゐか、如何に舞臺が大がかりであつても、一向ドラマチックな緊張がない。

私が見た「雷火」の價値は、戯曲としても、演出としても、俳優の演技としても、かかつて第一幕第一場にある。

うらやむべき老練の筆である吉見と生田の圍碁の小ぜりあひから、中川が風を恐れながら一人おくれてはひつてくるところ、風で城が搖れるやうな氣がするといふ話から、元和の城攻めに大筒を撃ちかけられて城の搖れた話になり、大筒の話から雷の話に移つて、吉見の雷嫌ひの人並でないことが分かるところ、雷よりは風の方が氣になるといふ話から、終に中川が「いらずの間」の祕密を實見した告白をするまでの段どり、誠に息もつかせぬ引締つた書き方である。

殊に、中川が思ひ切つて恐ろしい告白をする前の不安なポオズを茶坊主に無言で茶を配らせた技巧に至つては、敬服の外はない。七阿彌が中川の茶わんを一つ忘れてくるのも好い。中川が淀君らしいものを見たといふ話から、やがて風の中に怪しい笛の音が聞えて詰所の燈が急にこと〴〵く消える幕切れまでいさゝかのたるみもない。

松居松翁氏の演出も優れてゐる。詰所の大火鉢を二つにして上下に離して置いたのも、歌舞伎座の

舞臺としては然るべきことである。いぶしの銀ぶすまに番士達の影を氣味惡く大きく映した照明の考案もうなづける。唯、正面のふすま二枚だけが光つてその上下のふすまが釣合のとれぬ程暗いのと、人物の影がどれもこれも二つつになつたのが遺憾といへば遺憾である。これは光源を一つに集めた方がよくはなかつたらうか。中川の「今年のことは今夜のうちにいつてしまつた方がいゝと思ふ。みんなもまあ聽いてくれ。」で、番士一同が中川を取卷くやうにする動きも緊張味があつてよかつたが、慾には、あの時、中川を舞臺の中央へ押しださないで、中川は下手の居所にそのまゝ居ることにして、上手にゐる番士達だけが平野一人を火鉢の側に殘して下手へ詰め寄せるやうにしてもらひたかつた。

中川を舞臺の中央へ持つてくることが、効果において、中川を英雄化する恐れがあるからである。平野を一人上手へ殘すのは、舞臺の構圖としても、笛の音が聞えない人間といふ解釋からいつても面白くはないかと思ふのである。これも甚だ立いつた注文で、先輩に對する禮を失しさうだが、やはり自分の思ひついたことを唯率直に書いたまでである。燈が消えるくだりで、脚本には唯「ふすまがゆれて」とあるだけなのを、欄間の小障子が一つはづれることにしたのは、優れた考案である。私はあれで一層の鬼氣を感じた。

俳優もみんなよくしてゐた。左團次の中川は言語にも動作にも他の番士と同輩であることが、はつきり現れた。何か特別の人間にならなかつたところが好い。臺詞のテンポなどにも工夫された新意が

くみとられた。殊に「いらずの間」から笛の音がふすまごしに響いてくるといふくだんの話になつて、さういふ場合貴公達ならどうすると訊くと、吉見が「そこまで行つた以上、おれならばふすまをあけて見る」と答へる。それを直ぐ「明けて見る……」と受けて「それがやはり人情かな」といふ臺詞廻しなどは無類だつた。猿之助の吉見、左升の平野、莚升の內藤、村右衞門の奧山、長十郎の服部、段猿の本多、團次郎の生田、米左衞門の七阿彌、いづれも自分自身のことより舞臺全體の統一を目標にしてゐるのがよかつた。

唯、莚升の內藤が「夜番の奴も寒がつてふる〳〵てゐるとみえて……」といふ臺詞を、遠くで拍子木の音が聞えるか聞えない內にいふのはよくない。あれはもう少し拍子木の音と風の音を聞かしてからいふ方が好い。

すみだ川

——本郷座——

永井荷風氏が「アメリカ」「フランス」の長い旅から久しぶりで日本へ歸つて來た當時の作には敍情詩的なものが多い。「すみだ川」もその一つである。この作には筋らしい筋がない。筋はあつても、構成がない。

「すみだ川」を脚色して舞臺の上に載せようとした人の意志はどこにあつたか知らないが、それはその人の趣味の自由で、他人が口をさしはさむべきではない。たゞ、かやうな構成的でない――構成を目的としない――小說を、構成を生命とする舞臺戲曲に引直すことが、非常の難事であることだけは確である。

木村富子女史はその至難な爲事を引受けられたのである。女史はあくまでも原作に忠實であらうとした。然し、かういふ敍情的なものを脚色する場合、原作に忠實であることは、ひつきやう舞臺を取逃がすことである。どの場面もどの場面も、いふところの「氣分劇」になつてしまつて、序幕から大

詰までが、いはば「芝居のツマ」の連續に終つてしまつたのは、それがためである。私は木村女史にもつと大膽であつてもらひたかつた。原作の淡く細い筋を、もつと濃く太くしてもらひたかつた。そして、もつと敍情を振ひ落してもらひたかつた。もちろん、さうすれば、原作の味とは遠いものになる。しかし、「芝居」としては、もつと成功したものが出來たに違ひない。さうして、舞臺の上では「小說」が成り立たなくても「芝居」が成り立てば、それで好いのである。

荷風氏の「すみだ川」で、作者がもつとも力をいれたらしいところは、そして我々讀者がもつとも敬服するところは、今戶から小梅へかけての四季の移り變りの自然描寫である。荷風氏はこの物語りをある年の夏の終りから始めて、翌くる年の秋のはじめで筆を結んでゐる。木村女史は極めて原作に忠實でありながら、それが舞臺であるといふ考慮からか「時の一致」を脚色の上に企てた。即ち、ある年の秋の夕暮から、翌くる年の三月中旬までに、物語りの「時」が縮められた。從つて、原作の愛讀者には、どうしても夏でなければならないやうに思はれる蘿月宗匠の最初の文字豐訪問が師走なかばになつて、どうしても初秋でなければならない最後の訪問が三月になつてしまつた。

原作に忠實過ぎたために、主要な對話が、どこもここも二人切りになつてしまつたことも遺憾である。蘿月と文字豐、玉水と長吉、長吉と蘿月などがそれである。

脚色の上で一番優れて見られたのは最後のお通夜の場で死んだ長吉がお糸へあてゝ書きさして遺し

た手紙を蘿月がお糸に見せようとして見せずにしまふところである。但し、幕切れに文字豊に向つていふ「なんにもいふな。開きかけた花が散らあな。」といふ臺詞はちと時代になつた。說明し過ぎた感じもある。

戲曲としての「すみだ川」には、多少の異論があるが、芝居としての「すみだ川」は、決して棄てたものではなかつた。

功績は主として役者達の研究にあつた。松蔦のお糸、壽美藏の長吉、友右衛門の蘿月、みんなよくしてゐた。殊に松蔦のお糸は、もうこんな娘役はどうかと思つてゐたのに、まだまだ立派にやれるには驚いた。原作の心讀も十分だつた。「あら長ちゃんも居たの。學校がお休み……あら、さう。」それからつけたやうに、ほゝゝゝと笑つて　　と原作にあるあたりの舞臺的描寫も鮮かだつた。責任を持たない男の子との交はり、藝者になるといふ無邪氣なうれしさ、なつてからまだ素人つ氣の抜け切らないところなど、あの時代下町の娘が實によく出てゐた。こしらへも鏑木清方氏のお指圖だけに結構だつた。

からは褒めたものの、もしお糸を他にやる人があつたら、文字豊をこの人にやらせたかつた。紅若のそれは全然失敗だつた。これは役者違ひだつた。あの、たどたどしい、江戸らしくない物のいひやう、頭や着付の好み、到底荷風作中の人物ではなかつた。

壽美藏の長吉も作意をよく飲み込んでゐた。初日はちと形をつけ過ぎた嫌ひがあつたが、その後見直したら、すつかり自然になつてゐた。公園で玉水の境遇をうらやむ氣持も、蘿月の異見を聞いて、なかば喜びなかば失望する表情も、可なりによく出てゐた。總て無言の間に役の理解が讀まれた。唯、和服の時にも、どこかに中學生らしいところが欲しかつたが、それがちと足りないやうな氣がした。もつとも、それらのことは淺草生れで學生生活をしたことのある久保田万太郎君にでも訊さなければ本當のことは分らない。

友右衛門の蘿月宗匠は、思ひの外の上出來だつた。殊に行火にあたりながら、ほろ醉ひ氣分で、長吉に意見をするところが、その人に成り切つてゐた。二番目物の世話口調になりさうなところが、少しもさうならないのが豪かつた。私にいはせれば「坊ちやん」の山あらしなどとは比較にならぬ成功である。

小太夫の新派俳優玉水三郎は、こしらへにも持物にも研究のあとが認められた。欲には臺詞に、もつと氣障つけがありたかつた。もつとも、これは原作にも缺けてゐるところである。

羽三郎の蘿月の女房お瀧は、どうひいき目に見ても、買へなかつた。

×

小村雪岱氏の舞臺裝置は、雪の淺草觀音堂附近がよかつた。望ましよくすれば、御手洗を丸物にして、

仕出しの藝者にはやはり手が洗はせたかつた。今戸橋は照明が悪いので損をした。芳町は狭い小路の内といふ感じがしなかつた。花道を使つたのも、情景を散漫にした嫌ひがある。文字豊の家は、あれで好いとして、羅月宗匠の住居は平凡だつた。

×

演出としては、やりにくいところであらうが、今戸橋と芳町とが締まらなかつた。淺草公園では向うが知らん顔で行つてしまふまでも、玉水は通りがかりの藝者にあいさつをすべきである。それでないと、あとの臺詞がうそになり過ぎる。原作では、宮戸座の立見場なのだから、遠くから見るだけだが、脚色では兎に角往來ですれちがふのだ。「こんちは」ぐらゐなことはいつでも好いと思ふ。六區のジンタを聞かしたのは趣向たが、打樂器だけを強くして、管樂器は聞えるか聞えないぐらゐにかすめた方が距離が出て好いと思ふ。ほう評當死。(二月十一日)

三月の劇評

「うるさき人々」その他

――帝劇の澤田一座――

作のよしあしはおいて、初演ものばかり三つ列べてだしたのは、さすが澤田である。この勇氣と自信とは、十分に褒めて好い。

「うるさき人々」が譚劇で、「浪人の群」が劍劇、無理にごろを合せれば、「鬼ケ島から來た男」が金劇あるひは錢劇で、この取合せも惡くない。

一つの戯曲に一人つゞ責任のある舞臺装置者を置いたことも、新國劇としては一進歩である。

×

「うるさき人々」はいふまでもなく杉村楚人冠氏の小說を川村花菱氏が戯曲化したものである。四六版にして四百五十ペエヂもあるものを二時間程で見せようといふのであるから、これは始めから無理

である。村井の家庭も描かれてゐない。私のひいきである新潟出身の藝者玉龍も出て來ない。然し、原作にこだはらずに見てゐれば、相當面白く見られる。

×

澤田の大澤大休は第二幕第一場の終りまで姿を見せない。それまでのところでは、この炭燒小屋の前半が一番面白かつた。もちろんそれは原作の功である。

大澤が現れてから、舞臺はことごとく澤田に支配される。

×

「僕は新國劇を餘り澤山見てゐないが澤田君のやり方は高田實のやり方と思ふね。みんなに散々筋を賣らせて置いて、自分が出ると一度にさらつて行つてしまふところが……」

ちやうど同じ晩見物に來てゐた喜多村綠郎に向つて私はかういつた。

「さう。私も今芝居を見ながら、すつかり高田君だと思つてゐたところだ。高田君が生きてゐれば、きつと直ぐこれをやる。」

「坊主で出るところも高田だね、高田は坊主が好きだつた。」

「さう、さう。」

「もちろん、藝の種類は違ふ。巧拙の別もある。然し、一人でさらつて受けてゐるところは、あくま

でも昔の高田だ。」
「さういへば、村井をやつてる野村君は藤澤淺二郎君だね。」
「僕は秋月だと思つた。」
「さう。秋月といふところもある。」
「洋服のところは好いが、和服がちとにやけるところなどもさうだ。少し白過ぎやしないかしら。」
「然し、なかなか好い役者だ」
五十八歲の喜多村と四十八歲の私とは、たうとうこの幕合を古臭い新派劇の追憶に耽つてしまつた。

×

「うるさき人々」の舞臺裝置は和田英作氏である。序幕第一場の雜木山、第二幕第一場の炭燒小屋などはさすがによく出來てゐた。ただ序幕第二場の卯兵衞の家などは劇場のフオアイエで見られる下圖とは、大分感じが違つてゐた。これは舞臺製作者の罪であらう。

×

金子洋文君の「浪人の群」も面白かつた。唯その面白さが、ちよつと說明に困る面白さだつた。作者は病的に血に飢ゑる浪人細川を否定して、上野へ彰義隊と戰ひに行く浪人の群を肯定してゐるのだらう。さもなければ、これはデカダンの藝術である。だが、その浪人の群の「革命萬歲」などは、あ

まりに好い氣なものである。

最後に、澤田の浪人細川が腹を切る。久松の藝者お數が後からすがりつく。細川は小刀を腹から拔いて、そのお數のくびを後ざまにかくのであるが、その形はちと無理だつた。

×

デカダンの畫家伊藤靜雨君の舞臺裝置には新意があつた。だが、私は大衆が喝采する第一幕第二場の「ある街路」(それは街路とは見えなかつた)よりは、第二幕第二場の「ある川端」を面白いと思つた。橋と川と兩岸との關係に、今までにない常軌を離れたコムポジシヨンのあるのが氣にいつた。

×

中村吉藏氏の「鬼ケ島から來た男」は、その通俗的な内容が觀客の總てを捕まへずには置かない。原始人の概念的な文明批評である。主張を探れば「土に還れ」である。從つて、この作品がアナアキスチツクなことは否まれない。あるひは反動的だと見る人もないとはいへまい。その點に、私は多少の危懼を感ずる。最後に、掘出す土が、掘る人にも見物する野次馬にも黄金と見えるのはもちろん幻想であらうが、その幻想に私は作者の主觀をはつきりとつかむことが出來なかつた。

×

澤田の二世ドンキホオテ椿太郎は作意をはつきりつかんでゐた。小川のサンチヨパンザ元村六郎は

椿太郎よりも人物がはつきりしてゐるだけに、演り好いところもあるのだらう。私は澤田以上に點がやりたいと思つた。

だが、全曲を通じて、一番の傑作は女優達の玉の井（?）の女だつた。だれが際立つて好いといふのではない。さういふと、失敬に當るかも知れないが、だれも彼もみんな實によくはまつてゐた。

×

舞臺裝置は、この濱田右二郎君のが一番惡かつた。前の二つとは比べものにならない。總てが安價な模倣であつた。

眠駱駝物語

――本郷座――

A――はつきりした男

B――煮え切らぬ男

A。天一坊なんて狂言はもうだめだな。第一もう今日の人間にやあ、將軍樣なんてものがさう有難い代物ぢやあないし、法澤の詐欺なども小規模で、けちけちしてゐて、痛快なところがちつともない。第一仕組が如何にもあざとくつて、あの位なことが分らないで、腹まで切らうとする大岡がばかば

かしく見えてくる……

B。まあ、さう一圖にいつてしまつちやあ、身もふたもありませんよ。昔の狂言は昔の狂言として見ることですよ。拗彌の天一坊も吉右衞門の大岡樣もなかなかよくやつてるぢやありませんか。

A。いくらよくやつたつて、むだな努力だよ。役者だつて、そんなに本氣になつてやつてゐるのぢやああるまい。

B。そりやあ、樂屋のことで、どうだか分かりませんが、大岡樣がお腹を召さうとしてゐるところへ、平石吉田が驅けつけてくるところなどは、やつぱり見物が受けてゐるやうぢやありませんか。默阿彌にはやつぱり巧いところがあるやうですね。

A。あすこだつて長過ぎるよ。腹を切りかけてあんなに愚圖々々してりやあ、今にどうにかなるのだらうといふ考へがたれにでも起つてくる。そこでサスペンスがたるんでくるといふ奴だ。平石吉田が持つて來た包みの内容をろくろく見ないで切腹をやめるのも、大岡樣、如何にも命が惜しさうに見えていけないよ。

B。どうも、さう理窟ばかりいはれては困りますね「望月」はどうです。

A。有難くないものだね。「今樣望月」とあるが、一向今樣でないね。全體能を歌舞伎に直すならいはゆる「若返り法」を施さなければならないのに、この「今樣望月」つて奴には一向「若返り法」が

利いてゐないね。さすがに「勸進帳」は名作だよ。

B。でも、あたしは今度の本郷で、一番これが結構だと存じました。

A。さういふ客がゐるから、芝居が繁昌するんだ。僕なぞは「望月」も「助六」も七里けつぱいだ。「助六」も本物なら我慢するが、「櫻の二重帶」と來ちやあ、全く惡改作だね。如何にも物ほしさうで、僕は大嫌ひだ。

B。ぢやあ、今度の本郷で、あなたは何が氣にいつたのです。

A。「らくだ」よ。こいつあ近頃での痛快な代物だ。僕は小さんが始めてこの話を大阪から持つて來た時、落語研究會で聞いたことがあつた。小さんのアダプテイションも餘程うまく行つてるに違ひない。ちつとも上方らしい臭がなかつたからな。唯、始めて聞いた時は、ちと長いなと思つたが、それが今度は岡先生の筆で、すつかり磨きがかかつてゐるから、申分がない。小さん通りぢやあ智慧がないといふのだらう。しやれや警句までが一々直つてるのもさすが岡先生だ。話で聞いても面白いが、死人のカンカンノオを目の前に見ちやあ、實際腹を抱へずにゐられなかつたよ。

B。でも勘彌の半次も吉右衛門のくづ屋も、ちと綺麗過ぎたやうぢやありませんか。

A。こしらへはあれで好いとして半次なぞは最初がもつとがらつぱちでなけりやあいけない。それでないと、あとでくづ屋に壓されてくるところが引立たない。近頃の詞でいふと、半次にもくづ屋に

もまだ「理知」があり過ぎていけない。この芝居に「理知」や「理性」は禁物だよ。

B。あたしはじ三郎の死人が一番だと思ひましたが如何でせう。

A。君によく似てるからな。ぐにやり〳〵としたところが……だが、あれは近頃での逸品だよ。どうも、なんともいへない妙味があつたよ。あれが悪いと、この芝居、八分通り面白みが減るね。

B。なんでも、投げだされるところで、毎日怪我をするんださうです、があの死んでるやうな生きてるやうなところが、なんともいへませんでしたね。

A。君見たいでね……

B。よーませう。

明治座の再生

新しく出来た明治座の客席の二階正面の第一列に補助イスを一つだしてもらつて、そこに私は腰をかけた。

ミツワの刺繍どん帳がおりてゐる。芝居はまだ始まらない。下を見ると、多くの女給が忙しさうに切符の番號を見ながら、座席へ客を案内してゐる……

それを見てゐる内に私は急にある感激に襲はれた。涙ぐましい氣持にさへなつた。もうこの頃では

どこの劇場へ行つても見られる平凡な情景である。そんなものにどうして私は動かされたのだらう。座が明治座だからである。場所も變つた、建築も變つた。併し、この劇場が明治座の再生であることは否まれない。しかも、初開場は左團次一座である。

左團次が洋行から歸つて來て、元の明治座で茶屋出方全廢切符制度の革新興行をやつたのは、今から二十年も前だつた。この改革は保守主義者の反感を買つて、左團次はひどい迫害を蒙つた。

私はその當時まだ劇場人ではなかつた。學校を出たばかりの文學青年に過ぎなかつた。だが、子供の時からの友人である左團次の、この革命的な計畫には、少からぬ感激を覺えた。私は開場前に岡鬼太郎氏や川上園郎君が客席案内のボオイを訓練する狀態をも見た。初日になつてから、ボオイが不なれで、あつちでもこつちでも客にどなられてゐる氣の毒な樣子をも見た。その內に、ある方面から賴まれた暴力團が芝居の妨害をし始めた。(詳しくは、木村錦花氏の「明治座物語」を見給へ。)

暴徒は次々に久松署へ檢束された。芝居は滯りなく進行したが、劇場の內外を包む不安な空氣は、芝居がかぶるまで續いた。

私はその晚、芝居が濟んでからの光景をいまだに忘れることが出來ない。事務所にはもうだれもゐなかつた。事務員達は胸につけてゐた、座の徽章を自分でもぎとつてどこかへ姿を隱してしまつたのである。

私が一人で事務所にゐると、左團次は家へ歸る支度をして、微笑を含みながらはひつて來た。彼の忠實な弟子の一人がやつて來て今夜は茶屋口からそつとお歸りになる方が好いといつた。私もこの提議には贊成した。昔聞からの様子では、どこにどんな亂暴者が潜伏してゐないとも限らないと思つたからである。

しかし、左團次は聞かなかつた。「なあに、大丈夫だよ」と一言いつたきりで、相變らず微笑を續けながら、樂屋口の大きな門から平氣で車で歸つて行つた。

その勇氣と膽力と、決して自分の惡いことをしてゐるのでないといふ自信の强さとに私はことごとく敬服した……

ああ、その明治座。その明治座で、今は女給が番號で客を座席へ案內してゐるのである。女給も平氣である。見物も怪しまない。だれもとがめるものはないのである……

私は——少くとも私一個人は——この光景をどうしても感激なしには見ることが出來なかつた。

…………………………

「足利尊氏」の幕が明いた。

嘗ては劇界の反逆兒と呼ばれた左團次が、史上の逆徒尊氏にふんするのである。私は耳と目を舞臺に集注した。

だが、この尊氏はあまりにも弱い性格である。彼は一個の運命論者に過ぎない。彼は舞臺の上ではほとんど何事をもなさない。彼は幕毎に自分がなしたことの結果を辯明してゐるに過ぎない。しかもその辯明は、足利尊氏を辯明する史家の史論を出てゐない。尊氏に同情を寄せる史論が、尊氏自身の口を藉りて述べられるまでである。これでは、左團次がいくら努力しても、吾人の前に尊氏といふ人物は浮び上つて來ない。それ故、芝居はおびただしく退屈である。

だが、大詰で淸水の舞臺の道具を見た時は別な感激を覺えた。革新興行第一回の失敗にもめげずに左團次がそれに續く興行に、山崎紫紅氏の新作「歌舞伎物語」を上場して、和田英作、岡田三郞助、中澤弘光、北蓮藏四氏の空前絕後の舞臺を見せた當時のことを思ひだしたからである。その時、もつとも見物の喝采を博したのが淸水の舞臺であつた……

「足利尊氏」から「番町皿屋敷」へ移ると、再三見なれたものではありながら、やはり芝居としての迫力はこの方にある。殊に、播磨が刀のつばで高麗皿を割るあたりの技巧は、今見てもやはり光彩がある。左團次の播磨は勿論、左升の用人、荒次郞の奴、松蔦のお菊、いづれも初演當時から見ると、非常な技藝の進歩を見せてゐる。

だが、同じ岡本綺堂氏のものでも「雁金文七」になると、後期のものであるにも拘らず、あまりあつさりし過ぎてゐるやうに思はれる。まづ見るべきは、雁金屋の店先で、牢から出て來た不良少年の

文七が、巧に伯父や母を欺く序幕だけで、あとの喧嘩になつてからは、唯出牢したその日の晩に又捕まるといふだけの事實以外に興味はない。

ある女が私に向つていつた、「どうも左團次さんのお友達のうちに團子さんや田之助さんがゐるのが、をかしくてなりませんでした」と。實は、私もさう思つた一人である。だがそんなことを書いたつて劇評にはなるまい。呵々。

「實盛物語」を見て

――歌舞伎座――

羽左衛門の實盛を見た。面白かつた。音樂を聞くやうな意味で面白かつた。舞踊を見るやうな意味で面白かつた。

私は決してその内容に動かされたのではなかつた。内容は實に詰まらないものである。内容らしい内容はまるで無いといつても好い位である。私が動かされたのは、歌舞伎が持つ「形式」と「表現」とによつてである。

かういふ種類の竹本劇には、必ずいふところの「物語り」がある。それは明かに人形淨瑠璃から出たものであつて、優人は一部分のせりふを自分でいひ、他の部分のせりふを床の太夫に委ねる。そし

て太夫が語る間、優人は美しい姿態の運動を見せる。舞踊のやうであつて舞踊ではない。演劇であつて他の部分の演劇とはまるで表現が違ふのである。しかも、表現を異にしながら、それと全く縁がないものにならないのである。流れは一つである。唯、その流れが「物語り」の一段において、特別にリズムの高潮を見せるのである。

これは實に世界獨自の藝術である。日本の歌舞伎劇以外にはどこに求めても得られない獨特な劇藝術である。それはレシテイションとジエスチュアとダンスとの微妙な化合である。決してそれらの雜駁な混合ではない。

この劇形式は古い。既に何百年の昔から存在してゐる。然しこれに打勝つだけの形式が現れるまでは、依然として新しいといはなければならない。

歌舞伎の生命は、實にこの種の（これは唯の一例に過ぎない）獨自な形式にある。そして、歌舞伎役者の價値は、係つてこれらの形式の表現の巧拙にある。

それ以外に歌舞伎はない。さういつても過言ではあるまい。詞を換へていへば歌舞伎劇は音樂的なスペクタクル以外の何者でもないといふのである。

だが、現代人たる我々は、如何なる藝術からも思想を求めようとする。ある藝術が如何に藝術として獨自であつても、そこに思想の把握すべきものがなければ、そこに我々の生活それ自身に影響をお

よほすべき何者かがなければ、決して精神の飢渇をいやすことが出來ないのである。
それは現代人の藝術的墮落であるかも知れない。しかしながらそれは明かに現代人の文化的向上である。
劇藝術としての歌舞伎の價値が世界に比類のないものであることは、外國人と共に吾人もこれを認める。しかし、日本語をマザアタングとする吾人は、歌舞伎を唯「見て」ばかりはゐられない。見ると同時に聞くのである。しかもその「聞く」所の歌舞伎に肉聲の節調の外、吾人は内容あり思想ある詞を毫末も求めることが出來ないのである。
現代人と歌舞伎とが、今後どういふ關係を續けて行くか。その契機は實に係つてこの一點にある。歌舞伎が亡びる亡びないの問題ではない。吾人が深く考へなければならないのは、實にこの問題である。
羽左衛門の賓盛の表現の巧拙を論ずる資格は私にはない。私は始めから終りまで唯感服しながら見た。そして、見ながら以上のやうなことを考へた。
私は又劇評でない劇評を書いてしまつた。

四月の劇評

本鄕座所感

「漱石先生の追懷多きが中に『吾輩は猫である』の芝居となりし事あるを語る人なきはあたらしき心地す。座は中洲の眞砂座なりき。役者は伊井容峰の一派なりき。しかも、そを脚本に仕組めるは學生時代の我なりしぞ恥づかしき。年も月も忘れたり。この物語のいまだ單行本とならざりし頃の事なり。その時先生の許諾を得たりしや否やを吾等記憶せず。野村傳四君を通じて一應のあいさつはしたやうにも覺ゆれど、確ならず。兎も角も、先生の著作の芝居となる事、當時はまだ先生にとりても世間にとりても一向問題ならざりしは確なり。その頃、眞砂座の世界定めは專ら伊井一人の手にありき。『猫』の上場も元より伊井の發案なりき。しかも、余の脚本は伊井の意に滿たざる節多く、實演の際は、ほとんど臺帳の元形を存せざりき。幕のあがる前、藤井六輔のねこ、和服にはかまの學生風にて、幕外に出で・『わが輩はねこである……』しかじかと本文通りの Prologue めきたる臺詞あり。幕上がれ

ば、苦沙彌となる趣向なりき。詳しき事は覺えず。中村秋孝の勸めし苦沙彌が、偶然にも、風采といひ、言語といひ當時の夏目先生そのままなりしを、今も尙不思議に思ひをるのみ。」

これは私が嘗て書いた、ざんげ錄の一節である。「猫」がまだ「ほととぎす」に出てゐた時分のことだから、もう二十三四年も前のことである。去年「坊ちやん」が芝居になつた時、森田草平君がこの欄で、むかし「猫」の芝居を東京座で見たやうなことが書いてあつたが、それは私は知らない。私は「猫」を芝居にした最初の罪人は伊井と私だと堅く信じてゐる。

なぜ罪人だといふか。第一に、夏目先生は生前自作の戲曲化をことごとく嫌つてをられたからである。第二に、「猫」は先生の中でも一番動きが少くて、（主人公は胃病患者である）一番舞臺に不向きなものだからである。第三に、この作は「猫から見た人生」であつて、總ての見物の心をねこの心にしてしまはない限り、原作の味を舞臺の上にだすことは不可能だからである。

だが、私はそんな理窟を振りかざして、今度の本鄕座の「猫」の芝居を否定しようとするのではない。脚色者木村錦花君の苦心、演出者巖谷三一君の細心、ねこから苦沙彌から泥坊まで一人で勤める猿之助丈の努力、これらを見られたら、地下の漱石先生も、そんなに苦い顏はなさらないだらう。

私は身體が惡いので、まだ「猫」の一部分と「春怨」とを見たきりであるが、友右衞門の迷亭、壽美藏の寒月、これは當然の無理として、松蔦の金田の鼻夫人、芝鶴の苦沙彌など、女の役の方は相當

にみんな消化してゐる。猿之助の苦沙彌は總てのこしらへが明治三十年代の末期とは見えなかつた。もう少し今樣でも好いのではあるまいか。

「春怨」は新作の舞踊劇だが、種はバレエ、リユツスの「クレオパアトル」である。私はフオオキン案舞バクスト裝置のこの「クレオパアトル」を偶然スエエデンのストツクホルムで見た。その印象は薄くなりながらも、いまだに私の腦裏を去らない。それは「春怨」とは似ても似つかぬものである。

第一には音樂である。何といふ幼稚な表現であらう。歡樂のテエマも哀愁のテエマも、あれでは、傳統的な日本音樂に遠くおよばない。たとひ西洋の樂器を使つても、それが唯日本の樂器を追つかけてゐるだけでは、團十郎も昔やつた和洋合奏道成寺と何等選ぶところがないわけである。

振付も急ごしらへだつたに違ひない。群舞はことごとく縛られてゐた。「クレオパアトル」のバツカナアルの奔放さはどこにも見られなかつた。若い二人にも情熱のリズムが缺けてゐた。靨の踊の影の趣向も、背景が無地でない限り、効果は上がるまい。

「岡崎」を見て

――歌舞伎座――

今月の歌舞伎座で、ほんとに歌舞伎らしいものは伊賀越の岡崎だけである。役者も鴈治郎、歌右衛

門、中車といふところであるからまづ當代での歌舞伎的標本と見て差支あるまい。

さう思つて、私は二時間近くもかかる、この長い一幕を熱心に見た。しかし。その收穫は誠に少かつた。私は唯「衰弱せる歌舞伎」を見たに過ぎなかつた。

お谷に扮する歌右衞門の肉體が、どうにも糸に乘らないのは、やむを得ないことである。させるのが無理、するのが無理である。私は痛々しくて見てゐられなかつた。

政右衞門の鴈治郎は、これに反して、元氣はいかつである。その點人意を强うするに足るが、例の見せようとする演技の態度が、相變らず私などの趣味には合はない。「これから泣きますぞ」「これから怒りますぞ」と、一つ一つの演技に一々ロ上がつくやうな演り方である。物によつて必ずしもさうではないのであらうが、この岡崎などでは、著るしくそれが目に立つのである。

東京福助のお袖、大阪福助の志津馬も、あれだけの演技なら、入込を見せる程のことはなかつた。殊に、大阪福助のうるほひの貧しさ、往年はひゐきの一人であつたが、實に惜しいことである。

標本としての及第者は、まづ中車の幸兵衞だけであらう。元來が政右衞門の出來る人だから――しかも、當代でのもつとも好い政右衞門役者の一人だから――演技の應しうにいささかのゆるみも見られなかつた。

一體、岡崎の一段、スペクタクルとしての歌舞伎味に甚だ乏しい。この一段の興味は主として、「唐

木政右衛門、和田志津馬、不思議の對面さぞ滿足にあらうなあ」に至るまでのトリツクにある。しかも、このトリツク、もはや吾人を動かすに足りない。政右衛門お谷の間に人情の苦悶を見せるのも昔の作者の大きなねらひどこだつたらう。しかし、赤兒の犧牲に至つては、「これでもか」が利き過ぎた形である。幾度もいつた、又いはれたことだが、「この一節あるがために、私はこの芝居を「忠臣講釋」と共にレペルツアルの外へ置きたいとさへ思ふのである。

「博多小女郎浪枕」

――帝國劇場

狂言名題は近松通りであるが、出幕は相變らず上の卷の船と揚屋だけである。近松秋江君などは、ひどくこの芝居が好きださうであるが、上の卷だけでは、私などは不服である。一體、この戯曲の主人公は小松屋惣七であつて、決して毛剃九右衛門ではない。それが淺尾奥山の安永時代からか、中村仲藏の天明時代からか、兎に角人形から歌舞伎へ移つてくるあひだに、いつの間にか毛剃が主人公のやうになつてしまつた。從つて、毛剃にさしてしどこのない中の卷の心淸町や、毛剃の全然姿を見せない下の卷の道行などが、めつたに出ないやうになつてしまつたのである。近年でそれを見せたのは、眞砂座時代の伊井一座、東京座時代の段四郎一座ぐらゐなものであらう。

その不服は不服として、今度の帝劇では、幸四郎の九右衞門が思ひの外の上出來である。「思ひの外」といふのは主として臺詞の方面である。長崎なまりが本物だといふやうな評が出てゐたので、ひどく寫實なのではあるまいかと心配して行つたのだが、決してそんなことはなかつた。張るべきところはやはり張り、ゆるめるところははつきりとゆるめてゐた。容ばう態度がこの役に打つてつけなことはもちろんである。揚屋へ行つてからも、人物の鷹揚なところが十分に出てゐた。火入をつかむ型でもそれがかうくわつに見えないで寧ろ眞劍な恐怖に見えたのが、愉快だつた。

勘彌の惣七は、上の卷だけとしては、あの位なところであらうか。だが、弱さと强さを併せ持つ人物として、その表現が兩方面ともやや不足してゐたやうに思ふ。元船幕外で「惣七、これからお禮申す」（勘彌は「これより」といつてゐたやうだ）をいつてゐるのは好いが、續けて「この返報は重ねてまでを臺詞にとらないと、帝劇の見物には分るまい。

宗十郎の小女郎は、思つた程ではなかつたが、一女房まめに暮したかと、一口いふこととならぬか」のあたりは、近松の名文句で救はれた。然し、毛剃の前へ坐るなり、いきなり無心をいふところは、原作の妙もあるが、宗十郎の技藝にも、物怖ぢをしない世間知らずなところがよく現はれてゐた。

座頭の慾市が盛市といふ名に變へられてゐる。慾の字を嫌つたのだらうが、くだらぬことである。その慾市の盛市には金太郎が扮してゐるが、前の三味線のあひだは好いとして、惣七が小女郎のとこ

ろへ來てから、芝居のけいこに小女郎を迎ひにくる。あのくだりがちと長過ぎる。もつとかり込んでも好いだらう。

序にいふが、元船での「木場唐人」の講釋も、元來が人事なのだから、もう今日では省いた方が好いだらう。第一その樂屋落が當代の見物にはもう分りやうがないのである。

「寺小屋」を見て

――明治座――

「……私達は名優菊五郎を禍するものは、實に彼の『リアリズム』だとさへ思つてゐる。本來の歌舞伎劇を傳統的に――しかも可なり新しい生命力を持つて――傳へ得るほとんど唯一人の歌舞伎役者たる菊五郎が、到底歌舞伎の世界へ持ち込むことの出來ないリアリズムを持ち込まうとして、常にむだな努力をしてゐるのを見ると、實際私達は痛ましい氣持にさへなるのである……」

これは私が嘗て書いたある論文の一節である。毎度自分の書いたものを引用して相濟まぬが、菊吉の「寺小屋」を今月の明治座で見て、直ぐに頭へのぼつて來たのは、やはりこの考へであつた。

芝居を見る前の日に、あだかも三宅周太郎君の新著「演劇評話」が著者の親切で送り屆けられた。私は早速「演劇的に見た文樂の寺子屋」の一章を讀んだ。文樂の寺子屋は私も大阪在住時代に一二回

見たことがあるので、義太夫の方の講釋は成程さういふこともあるかなあと唯感服するだけで、一向ほんとのことは分らないが、人形に關する記載の方は面白かつた。殊に千代が動く「待ち合せ」の作などは、おかげで專門的な知識を得ることが出來た「一體、人形の時代物は芝居から見ると隨分愚かである」といふ三宅君の說には、その人形の「愚さ」を尊崇する私として大に異論があるが、それはここにはいはない。その異論を詳しく述べるまでは、「芝居の方の無學者」として三宅君に取扱はれても、私は決して異存なしである。

その人形尊崇派の「芝居の方の無學者」がいふ事である。私の議論はまるで間違つてゐるかも知れない。しかし、ここまで書いて來て、そのまま引きさがるわけにもゆかないから、一應いはせてもらはう。

人形ばかりではない。一體、歌舞伎芝居にしてからが、その生命は「愚しいところ」にあるのであるまいか。歌舞伎芝居が利口になつたら――歌舞伎芝居に理知が働きかけたら――歌舞伎芝居はその本質の九分を失つてしまふのではあるまいか。

菊五郎の源藏を見て、私が不滿を感ずるのもその點からである。彼の源藏には「愚しいところ」がない。總てが實生活的な理知の現れである。そして、歌舞伎的な感情の現れはどこにも見られない。「誇張」は歌舞伎が持つ獨自な表現形式である。いはゆる歌舞伎の「愚しさ」である。その「誇張」

が菊五郎の源藏にはない。彼は源藏を「形」や「聲」で表現しようとせずに唯「心」で表現しようとしてゐる。だが、それには「寺小屋」といふ脚本が不適當である。

夫婦の情であらう。源藏に引きずられて、戸浪もひどく非歌舞伎的である。普通なら手を合せて拜む場合でも、彼女は唯天の一方を目で仰ぐだけである。

吉右衛門の松王が、菊五郎の源藏とは、全く違つた歌舞伎的表現を目標としてゐる事は確である。しかし、源藏があれでは、さうかけ離れたことも出來ないわけである。從つてこれにもいつもの精彩は見られない。調子も低い。形も地味である。

あのなりである。せめて、彦三郎の玄蕃が歌舞伎的ふんゐきを作つてくれるとよいのだが、これが又いつもの「實直」だけである。

これを要するに、私は甚だ規模の小さい、理窟つぽい、陰氣な「寺子屋」を一幕見せられたのである。そして、私はさういふ「寺小屋」を見たいとは思はないのである。私は「芝居の無學者」と呼ばれても構はないから、もつと「愚しさ」の豐富な歌舞伎芝居が見たいのである。實生活的でない歌舞伎芝居が見たいのである。利口でない歌舞伎芝居が見たいのである。

五月の劇評

雁治郎の逆立

――歌舞伎座の椀久――

「椀久を見たか。」

「見た。」

「どうだつた。」

「成駒屋は若い役に限るね。どうも、あの熱のあるのには驚いたよ　なにしろ逆立をするからね……」

「逆立を。」

「ああ。」

「ほんとかい。そんなところがあるかい。」

「あの芝居は久兵衛が氣違ひになつて、突然「柴田」と叫ぶあたりから面白くなつて來るのだが、そ

の氣違ひになつてから色々な動作をする內に、腹んばひになつて兩手で顎を支へるところがある。逆立はその腹んばひの前だ」

「ふうん、そいつは大車輪だね。」

「おれはひやひやしたよ。大丈夫かしらと思つて。」

「おれも前に一度見たことがあるが、あの人の椀久は氣違ひの集成だね。」

「なんだい、集成たあ。」

「つまり、なんだ、或一種の氣違ひではなくて、色々な種類の氣違ひを集めたものだと言ふのさ。」

「さうだ、それはおれもさう思つた。いづれ氣違ひ病院へでも行つて研究したのだらうが、つまり、見て來た色々な氣違ひを全部久兵衞の中へ入れてしまつたんだね。」

「それにしては、癒りが早いな。」

「あんなに早く癒る氣違ひがあるものかしら。あれは一時の發作とでも言ふべきもので、醫者から見ると、ほんとの氣違ひではないかも知れないな。」

「だが、お前はあの芝居を久兵衞が氣違ひになつてからが面白いと言つたが、おれはさうは思はないな。おれは、茨木屋の廣間で久兵衞が初は極力恐れてゐた酒を柴田に强ひられて、だんだん性根を失つて來るところが、寫實で、眞劍で、實に好いと思ふな。」

「それはさうだ。巧いのは勿論あすこだ。氣違ひになつてからは『面白い』のだ。巧いのとは違ふ、珍だと言ふ意味だ。第一、あの椀屋の寮の道具の好みが不思議だ。柱のない家だ。どうして屋根が乘つてゐるのか、大道具にしても不思議な位だ。或人が大きな八間(けん)だと言つた。さう言はれても爲方があるまい。それに久兵衞の、あの衣裳の好み、あれも不思議だ。松山のこしらへも珍無類だ。そこへ、チョボ床が、あの奇聲と來てゐるから、氣違ひ的雰圍氣は十分過ぎる程十分だ。おれはそれを『面白い』と言ふのだ。」

「さう言へば、箱登羅の敵役の侍も面白いだらう」

「面白い、面白い。一體、あの役者の藝は痛快に非歌舞伎的だね。周圍の如何なるものとも全然調和しないところが珍だ。あれはなんだね。尾上卯三郎系統の藝の下手なのだね。『人命犯』の口だね。」

「さうだ、さうだ。他に人がないとは言ひながら、雁治郎ほどの人が、よくあんな役者を相手にして芝居をしてゐると思ふね」

「さう言へば、序幕の新町の廓の入口な。あすこなども、久兵衞の出て來るまでが恐ろしく長くて、その間が箱登羅の一人芝居といふのだから溜らないよ。ああいふ藝は珍物なのだから、ちよつぴりに限るよ。ああ長(なが)どを振られちやあ。見物が迷惑するよ。もつとうんと刈り込んでもらひたいな。」

「だが、なんだらう、前の岡崎よりは面白かつたんだらう。どうも、そんな口吻だ。」

「そりやあ、政右衛門よりはずつと好い。何しろ、あの熱が有難い。逆立までやつて見せるんだからな。」

「また逆立か。よつ程氣に入つたと見えるな。」

「氣に入つたよ。東京の老優には、あれだけの元氣がないね、是非一度行つて見給へ。」

「逆立をか。」

「うむ、逆立を。」

（五月五日）

菊五郎の庖丁

――新橋演舞場――

菊五郎料理の「次郎吉懺悔」を見た。今度で二度目であるが、庖丁の冴えは遥に前回を凌いでゐる。煮加減、燒加減、味のつけ方から附合せの選び方まで、悉く六代目好みで、隅から隅まで誠に心の滲み通つた膳部である。

私は先月の劇評で、六代目の源藏を非難したが、あの非難に決して變りはない。彼が最近好んで用ふる料理法は「次郎吉懺悔」や「生きてゐる小平次」には向くが「寺小屋」や「四千兩」には決して向かないのである。

同じ新作でも史劇風な「坂崎出羽守」などには向かなかつた。やはり新作の世話物だけに向くらしい。誠に獨特な味のある料理法であるが、決してなんにでも向くといふものではない。六代目は早くそこに氣がつかなければならぬ。

「次郎吉懺悔」の場合では、その六代目の演出意志が、舞臺裝置から、照明、舞臺効果（一切二番目風な合方は使はない）總ての人物の衣裳の好みから、臺詞廻し、細かい動作の末に至るまで心憎いまで行屆いてゐる。私は近頃これ程快く統一された舞臺を見たことがない。

併しながら、六代目のこの演出方針は、西洋で言ふと、今から二三十年前に榮えた箇人主義的自然主義的態度で、大戰以後は彼地の舞臺で全く勢力を失つてゐるところの演出手段である。それに飽くまでも小劇場向き、インテリゲンチヤ向き、プチブル向きの料理で、大戰後各國に勃興して來た無産階級の大衆には、全く口に合はぬ料理だからである。

だが、それだからと言つて、今の日本に於いて、私はあながちに六代目のこの庖丁振りを否定しようと言ふのではない。唯若し、六代目がこれを以て最新な料理法だと思つてゐるなら、それは時代を知らぬものだと警めたいだけのことである。

故人の作を惡しざまに言ふ心は毛頭ないが、泉三郎作るところの「次郎吉懺悔」は、彼のものとして決して上の部に位するものではない。第一、私は鼠小僧が蕎麥屋の出前持になつてゐることが、初

から氣に入らなかつた。一體、蕎麥屋の出前持といふものは決して意氣なものではない。それに、世を忍ぶ者が好んで選むべき職業ではない。なぜと言へば、この位早く近所に顔を知られる商賣はないからである。だが、そんな小さい缺點はまだ我慢するとする。どうも我慢が出來ないのは、この作を一貫する甘美なセンチメンタリズムである。この芝居で見ると、人生といふものは唯感情ばかりである。涙ばかりである。あまりに理性がなさ過ぎる。餘りに意志がなさ過ぎる。

次郎吉に對する手先の直吉、これが餘り女々しく涙もろい爲に、結局は殺されるやうなことになる。次郎吉を救つた伊勢屋の主人といふのが、又ひどく涙もろくて、次郎吉の告白を聞くと、それを突出すどころか、その妹まで引取つてやる。次郎吉が手先直吉の後家のところへ自分から縛られに行くと、その又後家が涙もろくて、次郎吉の話を聞いてゐる内に、これに同情するばかりか、終にはこれと惡緣を結ぶやうになる。センチメンタリズムもここまで來ると、もうデカダンの領域へ足を踏み込んで來る。「高橋お傳」を見ても、「火あぶり」を見ても、「生きてゐる小平次」を見ても、故人泉三郎にデカダン的傾向のあつたことは認められるが、「次郎吉懺悔」のやうに初から終までセンチメンタリズムで築き上げられた作物は他にはあるまい。

どうも、私にはこれが人生の誠とは思はれない。どこかで欺されてゐるやうな氣がする。若しこれで御家人の佐倉と手先の與吉が同じやうにセンチメンタリストだつたら、結局鼠小僧は誰にも捕まら

ずに一生を安穩に送つたかも知れないのである。だが、私はどうも鼠小僧をさういふ人物にも考へたくないし、また人生をさういふ風にも考へたくないのである。

（五月七日）

革足袋と籠釣瓶

――明治座――

久しぶりでの仁左衞門、しかも出し物は初役の革足袋といふので、樂しみにして行つて見たが、この久作、恐ろしく不精で、なんにもしない。久松を土藏へ入れてしまふと、用は濟んだとばかり、どんどん花道を引込んでしまふ。脚本無視もここまで來れば、實に徹底してゐる。

齋入のは大芝居で面白かつた。段四郎のは念入りで頭が下がつた。仁左衞門のは　唯出て來て唯引つ込むだけである。作者もなければ、見物もない。その人を莫迦にしたやうなところに、なんとも言はれぬ禪味がある。

千代之助の久松は、人形のやうな顏のこしらへが棘々しく見えた。體に色氣のないのは、やむを得ないとして、せめて顏だけには、もう少しふくらみが持たせたい。松蔦のお染は最初の出が溜らなく好かつた、あとは久松の補導といつた形である。

左升の質置女房、我十の質出し、いづれもまじめに丁寧にしてゐた。秀調の母お氏、これは久作が

禪味横溢なので、やりにくさうであつた。

籠釣瓶は筋も單純なら、舞臺技巧にもさして感服すべき點はない狂言であるが、立花屋の二階で、八つ橋の愛想づかしから、大一座の者の殆ど總てに一人一人物を言はせて、その間、主人公の次郎左衞門をぢつと默らせて置くあたりには、さすがに作者苦心の跡が窺はれる。

藝の巧拙は別問題として、私がいつもこの一座の演出方針に敬服するのは、昔の狂言は飽くまでも昔の狂言として取扱ふといふ態度である。生じつかな新解釋や穿き違へた心理描寫などは更にしない點である。左團次の次郎左衞門なども、この狂言が書きおろされた當時の舞臺らしく、愛嬌を見せるところは飽くまでも愛嬌を見せ、突込むところは飽くまでも突込んでしてゐるのが好い。但し、醜い顏のこしらへを、今度は先代讓りのマスクにしないで、ぢかに自分の皮膚でしたのは、以前ほど人間離れがしないで好い。

猿之助の治六、左升荒次郎の丹兵衞丈助、いづれも「芝居」がまだ足りないやうに思つた。もつと思ひ切つて、あくどく突込んでやつた方が次郎左衞門が引立ちはしないだらうか。

源之助の立花屋女房、新十郎の釣鐘權八、いづれもこれだけで買はれて來た役者だから、仁に於いて申分はないのだらうが、前者は少々意氣が足らず、後者は餘りに枯淡に過ぎた。

松蔦の八つ橋は美しい。殊に道中で顏の少さく見えたのが、私には氣に入つた。顏の小さいのは現

代式だと言ふ人があるかも知れないが、私はそこに「八つ橋らしい」女性を見たのである。壽美藏の榮之丞は、一體人物が曖昧なので、あれよりどうにもしやうがないであらう。

遣り手では、道中での蔦之助が目についた。米左衞門のおたつも在りさうな人物に見えた。

大屋根の捕物は、もつと大間の方が好いだらう。私が見た初日は、ちと間が早過ぎた。

そのつもりではなかつたのだが、書いてゐる内に、思はず劇評臭い劇評になつてしまつた。汗顏の至りである。

（五月四日）

女優活躍

――帝國劇場――

もう「女優劇」といふ名は廢されたさうだが、やはり僕等は「女優劇」と呼びたい。それに、今月は特別女優さん達が大活躍であるからである。

第一の「しらぬひ譚」は明神岩から見た。子供の時分母のを借りて、毎日のやうに樂しんで見た草双紙が舞臺の上に動くのである。誠に伸びやかで賑かで好い氣持である。殊に海底の追つかけ、法住家での蜘蛛の妖術、屋臺崩し、誠に昔懷しいロマンチツク・エクストラヱガンザである。

ただ、どうも、律子さんの小礒などは、あんまりピツチが上がり過ぎて、ちと「伸びやかさ」を毀

した形である。宗十郎君の浪六も、ちと車輪に過ぎて、目まぐるしかつた。

菊江さんの白縫は、臺詞に力が足りなかつたが、顔は時代で好い。女が男になつてゐるといふ役を、ほんとの女がやるのだから、歌舞伎の約束には違つてゐるわけだが、僕はその「ややこしい」ところが却つて面白いと思つた。

訥升の秋作、これは男が女になつてゐる役を、ほんとの男（但し女形）がやつてゐるのである。賤の女の間は然程にも思はなかつたが、秋作になつてからが、思ひの外しつかりしてゐるので感服した。幕切れの時の顔などは殊に好かつた。

唯、帝劇では、かういふ狂言の時、どうしてああ舞臺や客席を暗くするのだらう。あれでは、昔風の狂言の色彩美がまるで消えてしまふではないか。うしろが黑幕なら、それで夜なのである。それ以上、照明の說明などを要求しないところに舊劇の特色があるのである。

第二は岸田國士氏作の「隣の花」三場である。別名「とりかへ夫婦」とでも言ふべき猥雜な作品である。私は岸田君といふ人をもつと上品な作者だと信じてゐたが、これで見ると、恐ろしく下品な作者である。だが、下品であることは、一面大衆を喜ばす所以であるから、この作者が一般人氣の燒點となる時機も遠くはあるまい。

自分の亭主に不滿足で、隣の亭主に陰性な色目をつかふ女房には、最屓役者の美禰子さんが扮して

ゐる。たいして自分の亭主を嫌つてゐるやうでもないが、自分に對して明白に陽性な色目をつかつてゐる隣の亭主と二人きりで平氣で外出をする若い細君、これには日出子さんが扮してゐる。そして、どちらも中々よくやつてゐる。

亭主同志の日木と久慈には高助田之助の兄弟が扮してゐるが、稽古がよく積んでゐると見えて、危なげがない。だが、日木の方か役がはつきりしてゐるだけに高助君の方が得をしてゐる。

第三は益田太郎さんの「區劃整理」である。例に依つて例の如きものであるが、捕まへどころは面白くないこともない。唯、一體の運びがのろくて、高速度喜劇の作者にも似合はぬところが殘念である。殊に、本筋に關係のない大阪藝者の長講一席などは無くもがなである。

どうも、この喜劇では、女優さんの方は餘り頂けなかつた。戀女房にドロンをきめられて悲觀をしてゐる米屋の禿頭（宗十郎君）、口のまづい小間物屋の主人（松助君）、氣の早い卷舌の仕出し屋（田之助君）などが、最後まで私を引きつけた。

（五月六日）

六月の劇評

村井長庵巧破傘

——帝國劇場——

友人市川松莚のガストシュピイルである。大に提灯を持つべきであるが、嘘はつけない。「食ひ足らなかつた」と言ふのが、私の正直な告白である。

はじめ出し物が「長庵」だと聞いた時は、大に賛成した。大正四年の初役から數へると、もう十何年になる。その間の技藝の成長が、祖父傳來のこの一役に見られるのを、私はどんなに樂しみ待つたらう。

勿論、それが見られなかつたと言ふのではない。正直初役の時は、吾々友人は心配の胸を轟かせながら、初日の序幕のあくのを待つたものである。もう今はその心配はない。赤羽根橋の殺しも、平河天神前の引込みも、辻番の調べも、千太郎いぢめも、實にあざやかで、默阿彌世話物の骨法に適つてゐ

て、些の破綻がない。殊に、大詰の白洲では、「たとひ人に知られても、決して自ら實は吐かぬ」といふ惡魔的な強い意志の表現が、全舞臺を威壓した。飽くまでも舊劇の骨法を離れないで、しかも從來の舊劇には到底見られない肉薄力があつた。

併し、それにも關らず、私は「食ひ足らなかつた」と言ふのは、脚本が餘りにも簡素に刈り込まれてゐることだつた。道十郎の傘のくだりがない。いきなり殺しである。龜の尾のないのは我慢出來るとして、伊勢五がない。おそよ殺しの猫ぢや猫ぢやがない。

大まかに殘る今度の狂言の印象は、序幕で人を一人殺して、二幕目で白く塗つた若旦那をいぢめる切りで、あとは大詰の白洲までまるで顏を見せない長庵である。私は或人に戯れて言つた――「この方が餘つ程惡事ですよ。」と。

勿論、役割の都合があることは分かつてゐるが、せめて――實はせめてではないのである。默阿彌は初手からそのつもりで書いたのである――久八と二役兼ねて見せてくれたら、かうまで左團次の印象が薄くはならなかつたらう。是非もないことである。

おそよ殺しがないので、早乘三次も損をした。だが、勘彌のそれは柄か役の解釋かに、ちと的を外れたところがある。

幸四郎は道十郎で思ひの外の寂しみを見せたが、大岡のたどたどしさには退屈した。

梅幸がおりよで舞臺に復活したのは、私一人の喜びではあるまい。だが、右の足がまだ不自由のやうである。二重をおりて世話木戸へ行く時、右の草履がたうとう履けずにしまつた。この上とも十分の保養を願はずにはゐられない。

しつこく言ふやうだが、默阿彌の「長庵」も、もうこんなに切り詰められるなら、その儘やれるといふ意味からでも、今後は岡本綺堂氏の改作を出して貰ひたい。芝居の見物が悉く默阿彌の讀者ではないのだから――。

（六月二日）

菊五郎の「幻椀久」

――歌舞伎座――

寺島君。

こなひだは失敬した。あの日は特に君の「幻椀久」だけを見に行つたのだ。それは歌詞が故人柿紅の作であるし、間接ではあるが、藤間勘十郎君から今度の振は、今までにない君が苦心の作だと聞いてゐたからだ。

歸り道に、樂屋で會つたら、君は笑ひながら「また惡口を書くんだらう。」と言つた。「いや、惡口にもなんにも、なかなかむつかしい踊だ。もう一遍見なければ分からない。」と僕は答へた。

僕のあの答に僞はない。全體、僕に踊を見る資格はあつても、踊を批評する資格などはないのだ。
「幻椀久」のほんとの味などは到底分かりつこないのだ。
第一、あの時、君は松居先生に向つてさう言つてゐたね。あの假花道から出て、本舞臺を通り過ぎて、本花道の昔で言ふ七三あたりに留るまでの、足の留りが九十六だとか言つてゐたね。さういふことの苦心が僕にはてんで分からないんだ。九十六でも百でも百二十でも構はないぢやないかと言ひたくなるんだ。それ程、僕の頭は粗雜なんだ。
さういつた僕の言ふことだから、君などから見たら、さぞ可笑しいだらうが、まあ大向うの半疊だぐらゐに思つて、腹を立てずに聞いてくれ給へ。
「幻椀久」は兎に角結構なものだつた。何しろ淸元が家元親子の二人切りで、振が君一人といふだけでも、破綻の起りやう筈がない。そこへ持つて來て、衣裳と舞臺が小村君の新大和繪だ。あの簡素、あの色彩、誰が難を言はう。本舞臺の所作板を五間も奥まで飾つた、あの贅澤さ。君だからこそ、あれだけのことが出來るのだ。
だが、併し、君の振その者には何等新しいものが見られなかつた。「もう一遍見なければ分からない」と言つた僕が、こんな斷定的なことを言ふのはをかしいが、實際第一印象としての「幻椀久」は、君の「保名」の變形であるに過ぎなかつた。

戀に狂つた男――保名も椀久も憂鬱症であるらしい――が、寂しく戶外をさまよふ。むかしの幻を見て、陽氣になる（保名では「與謝のとまり」、椀久では「花と雪とは」あたりだつたと思ふ。）やがて、又現實に歸つて、寂しく泣き沈む……踊の組立は單にこれだけであつて、これは保名も今度の「幻椀久」も全く同じだ。

ほんとに踊るところが、ほんの少しで、前後が殆ど氣分のリズミカルなポオズの連續であることも、「保名」「幻椀久」共に同じだ。

だが、寺島君、誤解しないでくれ給へ。それが同じだからと言つて、必ずしも非難するのではない。僕が言ひたいのは、將來この式の踊は「幻椀久」だけにして、この際「保名」の方は昔から傳來の振に還元して貰ひたいといふことだ。

君の「保名」が、昔流の「保名」から現在の「保名」になるまでの經路については、多少僕も關係があつたので、よく知つてゐる。だが、今日の君の「保名」は、あんまり西洋流だ。あれには確にアンナ・パウロワの影響がある。舞臺裝置も日本流でない。どうも、あすこまで行くと、淸元の出語りといふものが邪魔になつて來る。

そこへ來ると、今度の「幻椀久」は日本流だと言へる。舞臺裝置は無論だ。あれなら淸元が出語りをしようと皷が出打をしようと一向をかしくない。君の振にも今日の「保名」よりは餘程傳統的な味

がある。

僕は「幻椀久」を新舞踊として受けとることは出來ない。それは節附が決して新音樂ではないからだ。だが、そんなことはどうでも好い。傳統の或新しい「變形」として「幻椀久」は立派に存在の値がある。

唯、餘計なお世話のやうだが、この際是非昔の型へ返上して貰ひたいのは、君の「保名」だ。君の「保名」と「幻椀久」とを兩立させることは、どつちにとつても損ではなからうか。

これは「惡口」ではない。「忠言」のつもりだ。どうだ。一つ考へて見てくれないか。いづれ會つてゆつくり話さう。

（六月五日）

「此村大吉」といふ芝居

――新橋演舞場――

原作は五幕物で週刊朝日に出てゐるさうだが、それは知らない。舞臺では三幕に簡められてゐて、相變らず澤田の此村のピカ一芝居である。

原作とは餘程變へてあるのであらう。私には、この芝居が初から終まで分からなかつた。全體として何が書いてあるのだか、まるで分からなかつたし、部分部分に就いて言つても分からないことだら

けだつた。

「病氣のせゐで頭がどうかしたんぢやあるまいか。」――私は自分で自分をから疑つたくらゐである。

銀流しのお蔦といふ女が或質屋の若旦那をだまして、自分の家へ連れて來る。同じやうに以前この女にだまされた大工と疊屋と左官屋（この取合せも珍である）が、そこへ飛び込んで來て、女に復讐する。それは好いが、その復讐といふのが唯女を縛るだけで、その儘そこへ置き去りにして行つてしまふのである。不思議な復讐もあつたものである――家の者が歸つて來れば、直ぐ解いて貰へるのだから。

夕立になる。舞臺が半廻りになつて、お蔦の家の側面になる。（このお蔦の家といふものが又分からない。どうも往來の眞ん中へたつた一軒建つてゐるらしい。昔はかういふ家もあつたものかしら。）役者の中村仲藏が雨をよけて軒下へ駈け込んで來る。そこで落ち合つた妙見樣の堂守に、定九郎の工夫で苦心をしてゐる筋を賣る。そこへ花道から此村大吉が後に定九郎の型となつたところの拵へで駈け込んで來る。仲藏が絶好のモデルを發見して喜ぶといふわけだが、傳説の眞僞は措いて、それだけなら分からないことはない。分からないのは、その時中井の仲藏が刀をさす眞似をしたり傘をかつぐ眞似をしたり、いろいろ科をして見せることである。あれは此村の裝を見て、定九郎の拵へを思ひついたので、別に此村の動作から何かを學んだのではあるまいと思ふがどうだらう。

舞臺もとへ戻つて、此村がお蔦の家へ雨宿りにはひる。お蔦の繩を解いてやる。極めて短簡に情意

投合する。大工と疊屋と左官屋との襲來に驚いて逃げ出した質屋の若旦那が忘れて行つた紙入を種に、質屋をゆする計畫をする。

その大和屋のゆすりといふものが又不思議なもので、私などにはどうして大和屋が五百兩とられるのだか、それが分からない。お蔦を大和屋の息子の情人に仕立てて、息子が嫁とりの晩に、押しかけて行くといふまでは分かる。直ぐその嘘がばれるので、此村が店先で腹を切ると言つておどすのも豫、定の行動と見れば見られる。唯、そこへ飄然松平帶刀なるものが現れて、此村を罵る。水と油、何とかと何とか、どうせ一度は戰ふのだといふやうな名臺詞を言つて、此村が松平と斬り合をしようとする。大事の日に不吉の血を流されては困ると大和屋の主人が言ふと、では、この儘引き上げる。引き上げるから土産に五百兩とか何とかそんなことを此村が言ふと、簡單に誰かが奥から五百兩持つて來る。百兩包で五つか、そいつは便利だといふやうな不思議な臺詞を言つて、此村がそれを一つ一つ懷へ入れる。最後の一つを殘して置いて、それを松平に投げ與へる。松平がそんなものは入らないと言ふと、もつたいねえと言つて仲間に化けて來た幻長五郎が貰つてしまふ。(ここで百兩、あとで五拾兩。此村は長五郎に金をやり過ぎる。)一々事が意表に出るのが不思議である。

唯これだけの行きがかり(少くとも今度の舞臺では)が元で、此村達の旗本五人男と松平以下の鬼神組とが眞劍勝負になるといふのも分からないが、後學の爲眞劍勝負を見て置けの、武士の切腹を實地

に見て置けのと言つて、しきりに仲藏に義理を立てて材料を提供する此村の心理も分からない。多分一度モデルになつたので、死ぬまで仲藏のモデルになつてやらうといふ責任感からしたことだらう。それにしても、後世仲藏が眞劍勝負や切腹で當てたといふことを聞かないのはどうしたものだらう……どうも、これは少し脫線のやうだ。やつぱり私の頭はどうかしたのか知ら。どうかしてゐた頭が此村大吉を見たので、餘計變になつたのではなるまいか……

あぶない、あぶない。ここらで筆を擱くべしだ……

（六月七日）

「極附幡隨長兵衞」と現代

——明　治　座——

吉右衞門の長兵衞は、近頃彼のやつたもので一番好い。一體、近頃の彼はちつと泣き過ぎる。それが私には氣に入らなかつたが、今度の長兵衞にはその弊がない。二幕目の花川戶でも、危ないなと思ふところで、うまく食ひ留めた。臺詞廻しのうまいことは勿論である。しかも、中車老人のやうに訛らないのが尙更有難い。

だが、玄人らしい批評は私には出來ない。演技のデテイルに亙つた禮讃は、いづれ他にする人があるだらう。

私はこの芝居を見ながら、將來かういつた芝居がどれだけ價値を持ち續けるだらうかを考へた。

これは私一個の考へであるが、現代人にとつて一番面白いのは、やはり村山座の劇中劇の場であらう。第一、あの「金平法問諍」といふ古風な狂言が面白い。あれは澤正の「金平化生討」などより遙に現代的だ。坊主がめちやめちやにやつつけられるところなどは、サヱエト・ロシヤのヲオドキルにでもありさうだ。公平の言ふことなどは、悉く辨證法的な唯物論だ。芝居の妨害をする――弱い者いぢめの　坂田金左衛門のやうな奴も、現代に澤山ゐる。將來も容易に絶えることではないだらう。金左衛門をセンサァの象徴と見るのも興味がある。反動團體と見ても好い。松竹合名社はこれを全國藝妓屋同盟と見るかも知れない。兎に角、さういふ理不盡な奴を長兵衛が痛快に懲らすのだ。この場面はいつまでも民衆の喝采を博するに違ひない。

問題なのは二幕目の長兵衛住居だ。長兵衛身内の一團を階級的な時代の反抗精神と見ることは出來ない。なぜと言へば、水野の白柄組も、内容に於いては、町奴と全く同一な暴力團に過ぎないからだ。相違は唯一方が町人で、一方が八千石の知行取りだといふだけだ。ところが、當時にあつては、この外形的な相違が思想の上に非常な影響を及ぼしてゐたものらしい。詞を換へて言へば、長兵衛のやうな人物でも、やはり封建思想の俘になつてゐたのだ。でなければ、何も水野に呼ばれたからと言つて、おめおめ招待に應ずる筈がないのだ。「人は一代、名は末代」長兵衛のこの詞の内には、明に虚榮があ

る。水野のやうな大身に招かれる名譽――たとひ殺されても相手にとつて不足がないといふ喜び――必ず潛在的にかういふ意識があつたに違ひない。もう一つ砕いて言へば、長兵衞はやはり階級的に水野を尊敬してゐたのだ――たとひそれが潛在的であつても。

そこが現代人の同感し難い點だ。そして、將來の民衆が益々同感の度を少くするだらうと思はれる點だ。從つて、長兵衞の人物が、だんだん小さく、だんだん愚に見えて來るだらうといふ危險がある。から考へて來ると、この芝居の二幕目以下は將來どうしても書き改められなければならない。いくら相手の社會的（卽ち外形的）地位が高くても、わざわざ殺されに行くといふやうな思想は、將來必ずなくなるに相違ないから。

（六月八日）

「金玉均」と「塵境」

――本鄕座と松竹座

自作自評は當然アポロジイに陷る。殊に私の場合では、大抵自分が演出にまで關係を持つので、自由な批判は不可能である。

それ故、この正月から先月までは、自分の作には絕對に觸れないで來た。實は今月も、本鄕座は「新てるて姬」を、松竹座は「菴談箍釣瓶」をと思つてゐたのであるが「新てるて姬」は全部が不出來で、

作意がまるで徹底しなかつたし、「巷談籠釣瓶」の方は時間の都合でたうとう見そくなつてしまつたので、やむを得ず自作についての感想を述べることにした。

拙作「金玉均」は三部曲の第二部として書かれたものである。まだ完成はしてゐないが、第一部は「大院君」で、これは壬午の亂から大院君が支那へ連れて行かれるまでを書かうとしてゐるものである「金玉均」に續く第三部は「岩田周作」で、金玉均が日本へ來てから上海で暗殺されるまでを書く計畫である。

さういふわけで、これらの戯曲は必ずしも金玉均を主人公とした性格劇ではない。戯曲の題はどうあらうと、作者の書かうとした目標は「時代」であつた。當時の日本と列國との關係、當時の日本と淸國との地位、あまり舞臺には現れないが、閔妃を戴く當時の朝鮮の宮廷、その背後にある强國、殊に當時の日本政府の朝三暮四的方針、さういふものを一つの戯曲に組立てようとするのが作者の目的だつた。

今度の「金玉均」は既に發表したものであるが、そのテクストを見ても分かる通り、十六場もあるものが九場だけ舞臺にのつてゐるのである。これは時間の都合で、作者の方から妥協したものであるが、やはりその結果は悪かつた。第一場第二場は今度の本鄕座通りであるが、あの第二場の日本公使館寢室と今度の第三場の公使館客間との間に、實は七場も場面があるのである。それを悉く省略した

ので、公使館に直ぐ公使館が續くのもまづいし、金玉均等の密議がいきなり最後の大會議になるのも面白くない。實は今度の第二場と第三場との間に、幾多の小密議があり金玉均側から見て日本政府の態度の色々に變る不安が可なり詳しく書いてあるのである。

演出には多少とも私が關係したので、役者の評は遠慮するが、猿之助の金玉均は、實際は兎も角も、この戲曲としては成功に近い。至難なのは壽美藏が引受けた松山公使の役であるが、これはもつと素で行つてもらひたかつた。素で行つて、しかも外交官的な芝居（舞臺の芝居ではない）が要る役なのだから、むづかしいにはむづかしいに違ひない。

かういふ芝居では、主役ばかりでなく全體の役者が（一士官一兵卒に至るまでが）時代のシチュエイションをよく呑み込んでゐてくれなければ困るのだが、どうもそれが足りなかつたせゐか（それは私の責任だといはれても爲方がない）朝鮮國王、閔妃、淸國の大官、さういつた陰のゲエゲンシュピイラアが一向肉薄して來なかつたのは殘念である。

松竹座の「塵境」は花柳、藤村が旣に幾度も演つてゐるもので、危なげがない。唯、場所が公園で、小屋があゝいふだだつ廣いところだから、最初に有樂座でやつた時のやうな味が出ないのは是非もない。しかし、初役の女優達も存外よくしてゐたので、作者は滿足である。唯慾をいへば、山田の仙吉に、もつと野蠻なところがほしかつた。あれでは都會人だと言はれても爲方があるまい。

一體、この芝居はスペイン物をドイツでオペラに爲組んだのを更に日本に飜案したものだが、どうもそれが日本になり切つてゐない。これは作者が日本の田舍をよく知らないからだと思ふ。だが、この題材は大衆的なところもあるし、これからの時代にも迎へられる內容を持つてゐるから、是非もう一度書き換へて見たいと思つてゐる。

昔は潔癖で、外國物の飜案だの、小說の戲曲化だのは、決してするものではないと思つてゐた私だが、この頃ではもう少し融通が利いて來た。何をどう取扱はうと、そこへ出來上つたものがよければ、それで好いではないかといふ風に考へて來たのである。今頃そんなことに氣がつくとは、情ない程愚鈍な男である。

（六月十日）

七月の劇評

「怪談小車草紙」

――明治座――

この春、綺堂先生の「雷火」を評した時、怪談を劇化することの至難なる所以を說いた。そして、どんな作者が出て來ても、怪談劇はまづ絕望だと獨斷してゐた。

ところが、今月の明治座で瀨戸英一君の「怪談小車草紙」を見ると、これは成功してゐる。滿點ではないまでも、少くとも及第點以上の成績を見せてゐる。

そこで、私はその理由を考へて見て、二つのことを學んだ。

一體、瀨戸君は從來も怪談劇に成功して來た作者である。「新四谷怪談」などが、その著るしい例である。そこで、どんな作者でも怪談劇にて失敗するのに、なぜ瀨戸君一人がそれに成功して來たのかといふと、いつも瀨戸君は旣にある「怪談」の戲曲化を企てないで、最初からの戲曲としての、ある「怪談」を創作して來たからである。詞を換へていへば、瀨戸君は常に「怪談的であること」卽ち「說

話的靜的に凄みを感じさせること」よりは「劇的動的に凄みを見せること」に力點に置いて來たから成功したのである。

今度の「小車草紙」が特に成功したもう一つの理由は——今の一般論にも含めて考へられることであるが——幕があくと、遊び人の幸次が蚊帳の中で、ひとりで酒を飲んでゐる——そこへ、いきなり幸次の女房お房の幽靈をだしたことである。

序幕の幕があいたばかりで、見物はまだこの芝居の筋をまるで知らないのである。幸次が捨臺詞めいたことをいふが、それはそれだけでは何のことだか分らないのである。そこへいきなり——何の準備もなしに——幽靈をだしたところに、妖怪劇の作者として、瀨戸君の手腕に侮りがたいところのあるのを私は見た。

一體妖怪劇といふと、きまつて幽靈が出る前に、その幽靈についての筋が賣られる。さうして、大抵の場合、その筋を聞いてゐる內は——殊に作者が優れてゐると——肌に粟を生ずるのであるが、いよいよ幽靈の本體が現れると、多くの場合、凄みもなんにもなくなつて、ばかばかしくなつてしまふのが普通である。

「ハムレット」のやうな優秀な戲曲の場合でも、あの序幕では、幽靈の現れるまでの方が、幽靈が現れてからより、ずつと凄みがあるのである。それは、やはりはじめの部分が餘り「怪談的」に巧妙な

ので、見物が說話的に凄みを感じ過ぎてしまふために、肝腎の幽靈が出てからが凄くなくなつてしまふのである。

瀨戶君は、ここの骨法を實によく心得てゐて、筋も何も賣らずに、いきなり幽靈をだしたに違ひない。

「小車草紙」の筋は單純である。幸次が賭博の元手に窮して、女房のお房を里へ金策にやる。夫の身持に絕望し切つてゐたお房は、里へ歸らずに、我が家の裏手の井戶へ身を投げてしまふのである。お房の幽靈が歸つて來たのを、幸次は幽靈と知らずに、金の工面が出來たかと訊く。お房の靈が首を振るので、幸次は罵りざまこれを足蹴にかける。そこへ遊び人仲間の萬吉がくる。口なしの金を借りても賭場へ行かうといふので、二人一緒に出かけようとしてゐるところへ、お房の妹のおつやが訪ねてくる。おつやに聞くと、姉のお房はその晚里へは來ないと言ふ。おつやは早くも姉の身の上に異變があつたのを豫感する。そこで、家中を探して見るが、今現に幸次が蹴倒したといふお房の姿がどこにも見えない。そこへ、番太郎が身投げの知らせに飛込んでくるのが序幕である。

二幕目は、一年後、丁度お房の一周忌の晚である。幸次は死んだ女房の妹のおつやと一緒になつてゐる。全體、幸次はもとおつやと戀仲であつたのに、妙な義理で姉のお房と夫婦になつてしまつたのである。ところが一緒になると間もなくお房の處女でなかつたが分つて、それが動機で、實直な大工だ

つた幸次が身を持ち崩してしまつたのである。おつやは總ての事情を知つてゐるし、もともと好いた相手なので、自分が一緒になれば男の身持も直るだらうと、身を挺して姉のあとに直つたのである。だが、男の身持は依然として直らない。この晩も、すつかり堅氣になつた萬吉に齋の料理をもてなしながら、さびしく夫の歸りを待つてゐる。幸次は茶屋で飲んだ勘定が拂へないで、そこの女中のお久や遊び人仲間を連れて歸つてくる。そして、おつやが金をださないといつてこれを踏んだり蹴つたりする。萬吉の扱ひで、やつとみんなが歸つてしまふと、幸次も少しきまりが惡くなつてくる。夫婦の心に極めて、自然な涙ぐましいやうな融和がわいてくる（このあたりの作者の手腕には驚歎すべきものがあつた）久しぶりで二人一緒に飲みにゆかうといふことになる。おつやが髪を直しに奥へはひる。幸次が雨をきにしながら傘を持つて、先へ出て待つてゐると、そこへお房の靈が現れる。幸次は狂つたやうに臺所へ飛込むと、出刃庖丁を手にして出て來て、お房の靈を追つかける。お房の靈は家の中へ逃げ込むと、壁の中へふつと消える。途端に、おつやが奥から出てくる。もう幸次は見さかひがつかなくなつてゐる。おつやを追つて、つひにこれを裏手の竹藪で殺してしまふ。そして、自分も折れ竹に腹を刺されて敢なく命をおとしてしまふのである。短い二幕ではあるが、少しのむだもなく、實によく纒つてゐるのが好い。

お房の靈と妹のおつやとを早變りで見せてゐるのが喜多村綠郎である。喜多村は我々と同じやうに

幽靈の存在を確信してゐる一人で、その道では專門の先輩である。喜多村にとつて幽靈は實在以外の何者でもない。それ故、彼の幽靈表現は飽くまでもリアルで、そこに少しの「うそらしさ」も感じられない。細かい苦心は、到底我々局外者には分らないが「幽靈を見せられた」といふ感じではなく、「幽靈を見た」といふ感じを我々見物が受けるのは事實である。そして、そこに幽靈役者としての喜多村の動かし難い地位があると信ずる。

他にもう一つ今度の芝居で感心したところがある。それは二幕目で妹のおつやが姉のお房の聲色を使つて、幸次をおどす件である。作者の意圖は知らないが、私はこれを單に妹が姉の聲色を使つてゐるのだとは思はれなかつた。實際は姉が妹にのり移つてゐるのに、妹はそれを知らずにゐるのだと思つた。その憑り移られてゐるやうなゐないやうな不氣味な表現を何等の誇張なしに喜多村は實によくやつてゐた。

友右衛門の幸次もよくしてゐた。彼の人柄が幸次を腹から惡人に見せなかつたところも一得だつた。八百藏の萬吉も、前後二幕の人格の變化をはつきり見せてゐたし、狂言廻しとしての役目を完全に勤めてゐた。その他の役々もみんな破綻がなく、全體として近頃珍しい統一のある舞臺だつた。

私は感謝して劇場を出た。

「盲兵助」を見て

——歌舞伎座——

「盲兵助」といふ芝居は、近松半二などの合作に成る「極彩色娘扇」といふ丸本の一節だらうで、しかもそれが人形から歌舞伎へ移されるため用意せられた臺帳はいろいろ種類があるらしい。

私は、その原作の丸本も讀んでゐなければ、もちろん歌舞伎のための臺帳に目を通したこともない。(借覽する便宜がないわけではないが、私のやうな不精者は、直ぐ手の屆くところに材料がないと、知らぬは知らぬでつい濟ましてしまふのである。)從つて、戯曲としての「盲兵助」を批評する資格は私に與へられてゐないわけである。

私は唯舞臺を見たままの感想を述べるより外にしやうはない。もつとも、何年か前に既に一度同じ延若君で同じこの狂言を帝劇で見たことがある。だが、その時はさほどに氣をいれて見なかつたせゐか、もう今では何の印象も殘つてゐない。

一體「極彩色娘扇」といふ淨瑠璃は喧嘩屋五郎右衛門に朝比奈藤兵衛といふ上方俠客二人の達引を眼目にして書いたものらしいが、朝比奈藤兵衛の緣者としての寺子屋兵助の一挿話が半二式の戯曲的技巧に優れてゐたために、主題よりは却てこの方が今日の舞臺に殘つたものらしい。

私は上方の俠客といふものには相當に興味を持つてゐる。江戸の俠客から見ると、どこか經濟觀念に發達したところのあるのが面白いのである。だが、これを主題にした淨瑠璃は相當多く昔上方の手摺にかけられたものらしいが、現今に傳へられてゐるものは誠に少いやうである。この種のもので私達が時々見ることの出來るものは、まづ「夏祭」の狂言ぐらゐなものであらう。

今度の「盲兵助」でも、喧嘩屋五郎右衞門は、ほんのだんまりに顏をだすだけだし、朝比奈藤兵衞も、俠客として、さほど活躍する場面はない。從つて、その方面の私の興味は滿たされなかつたが、單に寺子屋兵助の悲劇としてのみ見れば、さすがに棄て難い舞臺の面白さがあつた。

「盲兵助」の狂言としては、序幕の道行は蛇足であつた。配役の都合でつけた一種の所作事に過ぎない。それ故、私はこれには觸れない。

主題の二場についていへば、上方の淨瑠璃として、まづそれがほとんど色彩と誇張のない寫實的な世話物であるのが珍らしい。「貧の病」を主題にした世話狂言は、江戸にも相當あるが、これは又あまりにも見じめな生活である。だが、それは今日の小學教員の生活と比較して考へて見ても、相當の現實性を持つてゐる。しかも、その貧乏で肺病で盲の手習ひ師匠が、義理ある兄のために、五十兩の金の調達をしなければならないのである。悲劇は當然そこに醸されなければならない。

兵助の妻お牧にならず者の兄眼兵衞がある。賭博の元手に窮して、妹を人に賣つても金にしようと

する。兵助が聞きかねて碁石を財布にいれてそれを金だと欺して渡す。ここに筋の上の無理があるといふ人があるが、私はそれ程にも思はない。あとで妹の話を聞いて直ぐに改心する兄としては、欺されるのをむしろ自然にさへ私は思ふのである。

兵助は五十兩の金のことで、母妙林のところへ相談にゆく、その留守に、妻のお牧は、たとひ詞の上だけでも、貞操を犠牲にして金をととのへ、その金を兄の眼兵衛に託して、前の碁石の財布にいれ、わざと罵り返させるのである。

半二式の技巧は、まづこの財布のトリックに見られる。あざといといへばあざといが、舞臺の上の效果は、さすがに今でも失はれてはゐない。

兵助とせがれ筆松と唯二人の舞臺である。たたきつけられた財布を握りしめて、齒を食ひしばりながら兵助が立ち上ると、財布からちやらちやらと小判が落ちる。子供が小判だといつて驚くと、兵助も驚いて手で探る。確にそれと分ると、思はず夢心地になつて「筆、はよ門をしめいやい」と調子に乘つていふあたりの面白さは、ちよつと江戸狂言には類がないやうに思ふ。それから、金を懷にをさめ、子供に杖の先を持たせてその杖にすがりつつ無暗と家を走り出る姿も、珍しい舞臺の創造である。

後の一場　増井天神の殺し――は、現在自分のために金の調達をしてくれた本人を、金に苦しんでゐる相手が、それと知らずに殺すといふ、淨瑠璃乃至歌舞伎に在り來たりの筋であるが、たれもい

ふ通り、この狂言では、一人を盲に他の一人をつんぼにしたところが趣向である。だが、この技巧は前の財布のトリツクほど見物を動かさない。私はこの狂言のクライマツクスは、むしろあの財布から小判のこぼれ出る前後にあるやうに思ふ。

寺子屋兵助は延若君が得意の一つとしてゐる役だけあつて、さすがに手にいつたものである。老來――といつては怒られるかも知れないが――益肉づきのよくなつた體を、相當に殺してゐるのも手柄である。唯、後つきが見物を欺し切れなかつたのが遺憾である。「三人無事でめでたい」の泣き笑ひ「えらい、早う書け書け」の變り目、小判の喜び、杖に引かれて足ばかりあせる心持、どつちかといへば、いつもは「やり過ぎる」憂ひのある人が、今度の兵助で珍しく「內輪に引締めて」見せてくれたのがうれしかつた。

それにも増してうれしかつたのは、藤兵衞で河內屋につき合つてゐた六代目が、珍しく「芝居」をして見せてくれたことである。私は決して奇矯の言をなす者ではない。實際、この頃の寺島君は、少しも我々に「芝居」をして見せてくれなかつた。少くとも私一個が「歌舞伎芝居」として考へてゐるやうな「芝居」をして見せてくれなかつた。寺島君は確に傳來の歌舞伎でない「別の芝居」を作り上げようと努力してゐるのに相違ない。然し、私はその意味における寺島君の方向に多大の疑惑を抱いてゐる。寺島君にとつて「歌舞伎芝居」は何の造作もないものであらう。然し、今の劇壇で、この朝比

奈藤兵衛のやうな、いはば「つきあひ」だけの役をでも（少くとも兵助を主とした今度の狂言では）、寺島君ほど立派に演じ得るものが他に二人とあるだらうか。寺島君が「何の造作もないもの」と思つてゐるものでも、現在危機に臨んでゐる歌舞伎劇にとつては、決して輕いものではないのである。上方俠客らしい衣裳、鬘の好み、臺詞の活殺、かどかどのきまり、見えの鮮かさ――歌舞伎役者としての名優尾上菊五郎を私は久しぶりで見たやうな氣がした。滿足至極である。

序に當事者に希ふが、私はこの「盲兵助」を是非一度吉右衛門君で見たい。亡父時藏がやつたといふ記錄もあるやうだから。寺島君が今度のやうなイキで藤兵衛をつきあつてくれれば、妙更に一段である。

（七月九日）

「東海道四谷怪談」

――本　郷　座――

また怪談論になるが――

怪談といふものは、はじめから筋が知れてゐると、その話し方あるひは書き方あるひは演じ方が餘程うまくないと、凄みが出て來ないものである。

明治座の「小車草紙」が本鄕座の「四谷怪談」よりもずつと凄いのは、他にも原因はあるが、筋が

新しいといふところにも、確に勝味はあるのである。

お岩の怪談などは、あまり筋が知れ切つてゐるし、南北の工夫ももう見古されてゐるので、役者が餘程うまくないと、凄くもなんともないことになるのである。

梅幸の方が源之助より凄いなどと言ふ人があるが、實をいふと私などは梅幸のだつて、そんなに凄いと思つたことはない。ただ家の藝だけに、爲事が丁寧でかどかどのきまりなどに優れた形式美のあるのを歎賞するだけである。

私がこの芝居を見て、ほんとに凄いと思つたのは、やはり先代菊五郎の時だけであつた。それは自分がまだ子供だからでもあつたらう。私は中學の三年生か四年生だつた。學校が築地の東京府尋中だつたので、學校の歸りに見に行つたのである。その時受けた「恐怖」の印象は、いまだに私を離れない。殊に松助の宅悦が赤んぼを抱きながら子守歌をうたふあたりの恐ろしさ、蛇山で石地藏を伊右衞門に抱かせてそれを指さしつつひゝゝゝと笑ひながら、お岩の亡靈の消えるあたりの物凄さ、それは今日でも尚私の目や耳に殘つてゐる。

さういへば、あの時隱亡堀の幕切れで、水門をあけて出た故人菊之助の佐藤與茂七の水の垂れるやうな美しさ。お岩小平をした上に直助權兵衞でここへ出る五代目のあの五分も隙がないこしらへ、とりなり、それでゐて溢れるやうな、愛けう。それはいまだに私の目に殘つてゐる。唯、八百藏（今の

中車　の伊右衛門の何となく分別臭いのが、當時まだ少年の私にも不滿だつた。小平を虐める侍の一人に、當時未來の團十郎をもつて目せられてゐた故人新藏が眼病で目に繃帶をしたまま出てゐたのも思ひ出の種である……

これはいけない。今度の本郷座の評が三十年も前の芝居の追憶になつてしまつた……

私は一體、何を言はうとしたのだらう。さうだ。「四谷怪談」の興味は、もはや今日では、戲曲としても、演出としても、妖怪味はないと言はうとしたのだ。

戲曲「四谷怪談」に對する、今日の私の興味はむしろ「三角屋敷」にある。お袖を中心として、これに與茂七、直助を配し、お岩の亡靈といふよりは、むしろ姿の見えぬたたりをこれにからませ、小平の父孫兵衞一家の世話場を中に挿んだ「三角屋敷」の一幕は、複雜な仕組と、その鮮かな解決と、濡れと殺しと、喜劇との巧妙なアマルガメイションとにおいて、化政度の狂言作者の舞臺技巧の圓熟を明示した代表的な場面だといふことが出來る。

今度の本郷座では、序幕の淺草から大詰の仇討まで、可なり省略變更はあるにしても、兎に角にも六幕十三場といふのを通しで見せてくれたのがありがたい。

源之助のお岩は、梅幸のから見ると、至極短簡である。しかし、諸家の批評をいれて、丁度私が見た明くる日から（私が見たのは十一日）、全部稽古をやり直して、お齒黑のくだんもやるし、提灯拔け

もやるし、宅悅の油買前後も省略せずにやるといふことだから、きつと見直すことであらう。老年の源之助が批評家の說をいれて、中日近くなつてから、全部をやり直すといふのは、藝界近時の美談である。だが、また一面、それ程物が分かつてゐるなら、なぜ初日から丁寧にやらなかつたのだらうと、遺憾に思ふ人もないではあるまい。

伊右衞門は九藏がやつてゐるが、この人は亡父團藏とはまるで素質を異にする役者で、しかも如何なるテムペラメントにも缺けてゐる人なので、唯出てゐるといふだけである。これは配役が無理だつた。

直助權兵衞といふ役は、面白い役だがむづかしい役だ。近世では團藏型のと音羽屋型のと二通りあるやうだが、今度の訥子のは、小規模ながら、その兩面を併せようと努力してゐるやうである。然し精一杯といふ印象は受けたが、力量と研究とにまだ足りないところがあつたのは是非もない。淺草觀音の道具がはりの「おぼえてゐるよ」も、隱亡堀の「奇妙」も、もう一工夫を要する。三角屋敷で出刃の研ぎ方も形が惡い。

與茂七の權十郎は、臺詞の齒切れも好いし、鹽冶の浪人にもなつてはゐたが、この役としてのふくらみが足りない。だが、これは藝の上だけのことではないかも知れない。

お袖はお岩についでの難役であるが、これは松本錦吾が勤めてゐる。まじめ、一所懸命、精一杯ではあるが、これも役の消化にまだ不足があつた。

民谷浪宅の宅悦は、いはばお岩の「倍音（オオワトオンズ）」に使はれてゐる役だが、吉之丞のそれは少しピッチが上り過ぎたやうである。もつと受け身に、もつと抑へてやるべきではなからうか。然し、三角屋敷はあれで結構である。

八百藏の喜兵衛は、民谷浪宅で寢る時に、たびぐらゐ脫いでも好いではないかと思つた。一鶴のお梅は、女の姿をしてゐるだけで、色氣皆無である。勝太郎の小汐田又之丞は子供芝居である。中で、紅若の四谷左門だけが本役であつた。

一座が混成旅團で、役者にバランスがとれてゐない事、まだ力量がそこまで來てゐない役者に强ひて難役を振つたこと、さういつた無理は多少あつたが、勉强芝居としては誠に結構な計畫で、名優の眞劍な努力は、見物一同の認めたところであらうと信ずる。

今度の臺本は、巖谷三一君の改修になるものだが、まだ再考の餘地がありさうである。世間周知の通り、この狂言には傳本がいろいろあるので、その改修は決して容易だとはいへない。その道の研究家の合議にでも待つて、一日も早く定本として價値のあるものが得たいものである。（七月十三日）

八月の劇評

「明治維新のころ」

——歌舞伎座——

×

吉田絃二郎氏の近作「足輕三左衛門の死」を改題したものである。何の故の改題か知らない。多分「死」の一字を嫌つたのだらう。だが、これは元の題の方が好い。

×

組立として、私がこの戯曲を面白いと思つた點は、最初の場と最後の場とに、同じ三左衛門の住居を置いて、六年を隔てたこの二つの場面で、同じやうに三左衛門の母に絲繰車を廻させ、同じやうに寺子屋の師匠加藤傳七郎を黑鯛釣りに出かけさせて、しかもその間に六年の推移をはつきりと頷かせる點である。

×

もう一つ、舞臺技巧の上で面白いと思つたのは、大詰の第一場で、三左衞門を仇と狙ふ覆面の武士達が、三左衞門の家を左右から取圍む。三左衞門の母が行燈の火を消すと、覆面の武士達は去る。第二場の最後になる。毒藥を仰いだ母子が折り重なつて死んでゐるところへ、また覆面の武士達が現れる。それで、そのまま幕になるといふところである。この覆面の武士達が一切無言で、影のやうに現れ、影のやうに姿を消すのも効果がある。

唯、演出上、私がこの二つの場で疑問を抱いたことは、前の場では覆面の武士達が一切家の中の出來事を知らずに立ち去つたやうに見えたに、後の場では彼等が月光に照らされた母子の死骸を見て足を留めたやうに見えたことである。舞臺上の約束として、若し前の場で戸外にゐる者に家の內が見えないものとすれば、後の場でもそれの見える道理はないのである。原作のテクストでは、ここにも唯「覆面の武士達が太刀を拔き影のごとく靜に戸口および庭にあらはれる」とだけのト書しか書いてない。前の場では現れなかつた三左衞門に討たれた家老の遺兒兒太郎が、後の場では覆面の武士達に混つて現れたのも、演出上の工夫であらうが、これは効果があつた。

×

前後を三左衞門の家にして、母子の情愛で——それは可なり盲目的な情愛ではあるが——戲曲の全

體を包んだのは頷けるが、その間にはさまれた六年間の描寫が、三左衞門自身の失敗經路に盡されないで、寧ろ三左衞門と眞吾との對照に浪費されたのは遺憾である。それが爲に、一時私は脇道へ連れて行かれたやうな氣がした。

×

併し、三左衞門と眞吾との對照は、戲曲全體と切り放して考へれば、相當に面白いし、且作者の主觀も幾分そこに窺はれるやうな氣がする。

眞吾に對しては「書き足りない」といふ評があるやうであるが、私はさうは思はない。この戲曲で私の一番同感出來る人物はこの眞吾である。なぜと言へば、眞吾には、僅なりとも理性のひらめき（眞吾自身はそれを神經だと言つてゐるが）が見えるからである。

三左衞門に至つては、一箇のスポイルドチヤイルドであるに過ぎない。オツポオチユニストでもある。誇大妄想狂患者だとも考へられる。

彼は斬奸狀の署名に「賴春親王十二代兵藤三左衞門藤原高康」と書き、木村に「出鱈目ではないのか」と訊かれて、單に「出鱈目ではない」と言ひ、木村に「變だな」と言はれる男である。

「佐幕であらうと勤王であらうと、そんなことはどうでもいゝ。そんな理窟の善惡をいつまでも議論してゐる場合でもない……今は日本國中が眞つ暗なのだ。どうしていゝんだか誰にもわかりつこはな

い。理窟は後からくつ付ければいゝ。實行だ！　實行だ！　結果なんか考へてはをれぬ。ともかく何でもやつつけて見るのだ。腕が鳴る。」

これが三左衛門の動機である。

さうかと思ふと、また別のところでは、「無論、實行しようといふからは勤王か、佐幕か。何ゆゑの勤王か、何ゆゑの討幕か。自分の信念は持つてゐます。」などと言ふ。その癖、その信念がどういふものであるのか、吾々は一向知ることが出來ないのである。

成程、かういふオツポオチユニストも、維新の頃には澤山ゐたに違ひない。(作者或はこれを以て暗に現代に於けるかやうな存在を諷刺してゐるのかも分からない。)併し、かりにも西郷とか木戸とか高杉とか坂本とかいふ人達は、殘存の手簡史料だけを見ても、決して三左衛門程出たらめではない。

三左衛門の失敗は當然の結果であつて、決して偶然の歸趨ではない。

しかも、彼三左衛門はおのれの失敗の原因を唯「時勢が悪かつたのだ。場所が悪かつたのだ。」と思ふだけである。それ以上それ以外を考へる理性は彼に缺けてゐるのである。最後に、母親に向つて言ふ言詞でも「人間はやつぱり運ですよ。どんなに、もがいてもあせつても時が來ないではどうにもなりませぬ。やつとこのごろになつてつまらぬ悟りを開きました。」とだけである。如何にも「つまらぬ悟り」である。

「三左衞門、おれはほんとうにお前がうらやましいよ。お前はよい生れつきだ。お前はいつでも夢を見て生きてをれる人間だから。」「三左衞門……お前は悪い人間ではない。だがお前はあんまり夢を見過ぎてゐるのだ。その夢のためにお前はまるで判斷といふものを失つてゐる……」かういつた眞吾の詞は、實によく三左衞門を説明してゐる。

×

作者が三左衞門をどう思つてゐるかといふことは問題にはならないかも知れない。作者は唯三左衞門といふ人物を「描いた」のであるかも知れない。

併し、若し作者が三左衞門の死をもつて、舞臺上の「悲壯」を期したものであるとすれば、この戯曲は失敗であると言はなければならない。なぜと言へば、既にその動機に於いて、三左衞門は何等の悲壯的出發を見せてゐないからである。

私は少くともかう思ひたい。

既に眞吾の口を借りて同情の詞を述べてゐるやうに、作者は十分三左衞門の愚鈍さを認めながら、一味の溫い憐憫でこれをいたはり包んでゐるのであると。

作者のこの感傷主義は、三左衞門の老母の、あの盲目的な愛にも現れてゐる。そして、その餘りにも感傷的な母性愛が終にあの殘酷な「子殺し」を敢てさせるのである。

折り重なつて甍れた母子の耳に響く、あの柔かな子守唄こそ、作者の主觀の絶頂なのではあるまいか。

×

役者はみんなまじめに役々を生かしてゐた。唯一つ氣になつたのは、最後の幕で、左升の傳七郎が「あゝすつかり秋も更けた……」といふ獨白を言ふところである。あれはまだ戸外へ出ない内に、半分三左衞門の母に聞かせるやうにして言ふべきではなからうか。あの獨白の直ぐ前にある脚本のト書には（釣竿をかつぎ上手へゆきかける）とだけしか書いてない。

舞臺裝置も結構であつた。唯桂川堤の場の空に皺がよつてゐるのが、火が映るだけに氣になつた。三左衞門の家の前後二場の季候的變化などは、さすがに小村雪岱君だけあると思つた。（八月八日）

首相と巾着切

――新橋演舞場――

×

伊井蓉峰が總理大臣に扮してゐる。そして、その直ぐあとで巾着切に扮してゐる。そして、どつちもよくやつてゐる。それを私は第一に面白いと思つた。

いつか歌舞伎座へ左團次の乃木大將を見に來た或えらい人が、それに續いて同じ役者の演ずる惡漢伊太八を見て、困惑して座を立つたといふ話を聞いたことがある。

今度もさういつた客が相當あるだらうと思ふと愉快である。今度は、あとが現代物で、しかも自ら「人間の屑」だと稱してゐる巾着切と來てゐるのだから、尙更面白い。

思へば、芝居の興行師といふものも、なかなか皮肉をやるものである。

×

私の見物した日には、その皮肉が舞臺にあるだけではなかつた。

それは、今の首相が護衛を大勢連れて見物に來てゐたことである。

「原敬」といふ芝居は、徹頭徹尾主人公を讃美した芝居である。そして、その讃美は特に原といふ個人に對する同情に留まらないで、一般に「首相」といふ地位境遇に對する同情にまで擴大してゐる。

從つて、これを見た今の首相は、さぞ會心の笑を洩らしたことであらうと思ふ――不幸にして私の席は首相の席に遠くて、その「笑」を見ることが出來なかつたが……

×

この芝居を村山知義君が演出したといふことも、更に一層深刻な皮肉であるが、それについては餘り多くを言ふまい。なぜといへば、村山君は少しの主觀をも見せずに、飽くまでも脚本に忠實な演出

をしてゐたらしいから。

×

「舶來巾着切」は、如何にも伊井蓉峰好みの脚本である。皮肉で、すね者で、しかもセンチメンタリストの巾着切「くノ一」は飽くまでも伊井式な人物である。

この芝居へ中岡艮一が掏摸の一人になつて出て來てゐるのも面白い。

×

伊井君はこの頃、女の役は女優でなければならぬといふ説を持つてゐる。新派の新しい展開の爲としては、遲蒔ながら同感の出來る意見である。

併し、女優と女形をまぜて使ふのは宜しくない。その破綻は本牧のチャブ屋で著しく現れた。

×

暫くこの一座の芝居を見なかつたが、「原敬」でも「舶來巾着切」でも、決して舞臺の上に失敗はしてゐない。この一座の持つてゐるテクニックはまだまだ有り餘つてゐる。もつと好い脚本があれば、もつと好い芝居が見られるに違ひない。

×

例へば、むかし眞山青果君が書いて伊井君が演じたことのある「朝霧小唄」なども、大詰を少し書

き換へさへすれば、今でも立派に通用する狂言である。

女優を使つて是非もう一度かういつた芝居がやつて貰ひたい。

（八月十日）

「坂本龍馬」を見て

――帝國劇場――

土州の山内家は、關ケ原の役以來、德川とは特別な歴史的關係を持つてゐるので、いきなり兵を起して幕府を倒すといふやうな計畫には贊成し難い立場にゐた。併し、藩主豐範の夫人は長州毛利家の出でもあるし、容堂は又非常な勤王家でもあつたから、會津桑名などのやうに一概に佐幕に傾くわけにも行かなかつた。土藩が後藤象次郎をして大政奉還の建白書を將軍家に提出せしめたのも、さうした理由からであつた。

薩州の西鄕でさへ土佐のこの苦しい立場には、十分同情を寄せてゐた。それ故、この建白書提出には敢て反對しなかつたのであるが、土州藩でありながら中岡愼太郎などは、それに反對で、建白書などは手ぬるしとした。ところが、坂本龍馬の考へでは、建白は警告であり最後通牒である。若し諸かれなければ、その時こそ將軍に辭職をさせるも好からうし兵力に訴へるもよからう。後藤の意見とは少し違ふが、藩主容堂侯の立場といふものをも考慮に入れなければならぬ。すれば、やはり、建白書

提出ぐらゐが土佐の態度として適當だといふのであつた。

眞山青果君は決してこれを史實通りには描かなかつた。青果君は史實として傳へらるるところのものより一層深いところを見ようとした。戯曲としての「坂本龍馬」に價値があるのはその點である。

眞山君は坂本龍馬を唯の英雄としては書いてゐない。眞山君の描いた龍馬の目には、山内もなければ土佐もない。既に機運が熟しながら、薩長の聯合が成らないのは、長藩士が自國自藩に拘泥してゐるからだと言つて、桂を責めるのである（史實では、西郷が坂本の來著を待つてゐたので、聯合協議が延びたのである。）眞山君の描いた龍馬の目は、唯日本といふ大國家があるだけである。初は雄藩聯合で幕府を討伐しようとしたが、若しさうして幕府の倒れた時、そこに殘るものは必ず第二の藩閥でなければならない。吾等の最後の目的は人類共同の敵である封建制度の破壞にある。一德川幕府の討伐などは問題でない――さういふ風に進んで來た思想が、實行家の中岡愼太郎を困惑させるのである。

龍馬は薩長の聯合に非常な力を盡した。併し、その聯合の成つた時、彼にはもう一幕府の討伐が無意味なものになつてゐた。世間は彼の思想の展開進歩を知らずに、唯彼を「才子」として嘲り、唯彼を「變り易い男」だと言つて罵つた。龍馬は自分自身、自分の思想の急速な進歩の前に恐怖した。近江屋の二階で刺された時、龍馬に「今が死ぬ時だ。」といふやうな意味の詞を言はせたのも、作者のさうした見方からではなかつたらうか。

實際、坂本の八策といふものから見ても、彼が「時代」より十歩も廿歩も進んだ思想家であつたことが分かる。あの當時上院下院の議政を說き一種の立憲政體を夢みてゐた彼を、若し明治時代まで生かして置いたら、彼の思想はどこまで進んだか分からない。史實は知らないが、現に眞山君の戲曲の最後の幕でも、龍馬は政治に關する或恐ろしい外國の書物を讀んでゐると言つてゐる。

眞山君が描いた先覺者としての坂本龍馬の惱みは、およそ如何なる時代如何なる方面の先覺者でも、必ず一度は――或は一生――味はつてゐるに違ひない。

坂本龍馬の戲曲家として、眞山君がそこに目をつけたところを私は買ひたい。唯、遺憾なのは、眞山君のその達眼が、單に龍馬一人の解釋に留まつて、戲曲の總てに行き亙つてゐなかつたことである。卽ち、寺田屋騷動にしても、近江屋の斬込にしても、かうした事件になると、殆ど隅から隅までが史實通りであることである。私は必ずしもそれを戲曲的でないと言ふのではないが、折角作者がかうして新しく「作り上げた」坂本龍馬を、史實通りの伏見奉行輩に暗々と討たせてしまふのが、如何にも殘念でならなかつたのである。

澤田君の龍馬を雲右衛門のやうだと評した人があつたが、私は決して與しない。多少の「澤田式」色彩は免れなかつたが、彼は立派に龍馬を爲活してゐた。殊に最後の中岡との問答がよかつた。

野村、小川、鳥居などといふ諸君の、この頃の技藝の進步にも敬服した。（八月十二日）

九月の劇評

九月の歌舞伎座

――歌舞伎座――

お三の心理

一般受はどうか知らぬが、今度の歌舞伎座で、もつとも深い感銘を私に與へたものは、岡鬼太郎氏作「糸屋團七絹屋茂兵衛昔綸暦」二幕である。同じ作者の書いたものに「深與三玉兎横櫛」がある。その大詰でこの作者は、昔の人情噺や世話狂言には決して見られない男女の心理を描いてゐる。質として それが新しい心理だとは言へないかも知れない。珍しい心理だとは言ひかねるかも知れない。然し、今までの純日本流の――また純江戸式の――舞臺では決して味はふことの出來なかつた戀愛の心理だつたことは確である。

それは單に「心理」といふべき際のものではない。謂はば「心理の輝き」とも言ふべきものである。その光の强さ鋭さは、妥協に汚れた人間の眼をつぶさずには置かぬ底のものである。

作者は戀愛の理想主義者である。その理想は「淸」の内に「淸」を求めるものではなくて、「濁」の内に「淸」を求めるものである。この作者の心の眼から見れば、戀愛生活或は廣く言つて感情生活の矛盾背離執着流轉は畢竟流れに搖ぐ浮草の如きものであつて、その水の底には流れに淸く磨かれた小さいながら動かぬ石が、必ず食ひついて離れずにゐるのである。

批評家としてのこの作者は殆ど虚無的な辛辣皮肉をもつて聞えてゐるが、戯曲家としてのこの作者は、常にその「動かぬ淸い小石」を人生に認めて、そこに强い「肯定」と希望とを置いてゐる。それがためには、肉體の滅びなどは物の數とも思つてゐないのである。

「とは云へ手前もこの苦しみ、憎いと思へど春の夜の、浪は木更津そのまゝに、變らぬ戀を打返す、切ねえ今のおれが心、もう怨むめえ、手前も餘計な背腹を揉まずと爰で一緒に淸く死ね」といふのが與三郎の最後の詞である。作者は飽くまでも唯心的な人生の肯定者である。

「昔繪暦」のお三の心理の底を流れてゐるものも、作者のこの常の主張に外ならない。唯、この場合、作者は夫婦生活の内に、その「動かぬ淸い小石」を求めてゐるのである、

お三は夫としての團七に滿足してはゐないのである。そして、あだし男の茂兵衛の自分に對する眞

情を身に沁みてありがたいと思つてゐるのである。然し、金錢で自分が賣買されるとなると、彼女の心理は一轉するのである。

「にくいと思へぬあなたでも、初手は浮氣の今日の相談、憎いと云つても園七は、倶共苦勞の久しい馴染、假にも亭主と名のあるからは、何程夫の爲だとて、通りすがりも同樣な、旅のお仁に此體を任せる氣にはなれませぬ。何卒勘忍して下さいまし。」

併し、お三の態度が唯これだけで終つたら、現代人の多くは、きつと「古い」と言つて笑つてしまふだらう。

ところが、作者は人間の感情生活の「濁」を――「浮草」を――或は「自然さ」を　決して忘れてはゐないのである。

茂兵衞が諦めて歸らうとすると、「最早これがお別れなら、不實な女がお餞別に。」と言つて、いきなりお三は小指を切つて茂兵衞に與へようとするのである。ここにお三の心理の第二轉がある。

「茂兵衞さん、(ト、ジツト視て) お前さんも始めは浮氣と、憎まれ口は利いたものゝ、この間からの口振り素振り、今日は殊更心の底まで、すつかり分かつて、わたしも女、實は嬉しく思つたなれど、やつぱり亭主を袖には出來ず、心二つに一つの遺物、こんな女もあつたかと、此の末々のたまさかに、思ひだして貰ひたさ、肌身を汚さぬ其の代り、園七さんに無心の一品、何卒受取つて下さいまし。」

茂兵衞に留められて、結局指は切らないが、別れの盃は半分づつ飲むのである。雨が降つて來るので、お三が賣物の傘をひろげて渡す時、二人は思はず寄添ふのである。

それが茂兵衞の未練になつて、盲暦の間違ひから無筆のお三を誘ひ出さうとした手紙が、無筆でない團七の目に觸れて終に悲劇を醸し出だすのであるが、さうした舞臺技巧の隙きのなさを今更この作者に認めるのは迂遠である。

お三が待つてゐる筈の水車小屋を、旅姿の茂兵衞が音なふと。そこから現れるのは團七である。結果は必然に二人の爭闘となるが、そこへ駈けつけて來たお三をいきなり肩先深く斬るのは、團七でなくて茂兵衞である。「ヤイお三、盲暦が箱の蓋に、內所で貼つてあつたを見て、亭主が無筆と知つたゆゑ、一筆啓と書き殘したを、よくも一々告口したな。」茂兵衞は、お三が出來心で、無筆の恥を團七に負はせたのを、いまだに知らずにゐたのである。

だが、これは前の巧な舞臺技巧の延長である。私はそれよりも、團七と茂兵衞が相討になつてからの、お三の詞に耳を傾けた。

「團七さん、茂兵衞さん、切て臨終に念を殘さず、元の通り夫婦と他人で。」

これがお三の心理の第三轉であるが、實は第一轉への復歸なのである。「未來を奇麗に。」で最後の息を引くお三は、やはり「動かぬ淸い石」の所有者であつたのである。

「昔繪暦」

「昔繪暦」の演技でもつとも傑出してゐるのは福助のお三である。

私はこの人のもので、これ程優れたものを今までに見たことがなかつた。

水茶屋女としての昔の生活、やくざな夫を兄と佯つてゐる現在の見じめな生活、世なれた柔かみのある、人づきあひの中にも、どこかに世帶染みたしつかりしたところのある心持、さういつたものが、不思議に實に不思議によく現れてゐた。

殊に賞讃したいのは、茂兵衛の眞情に對する態度が、十分心を動かされながらも、決してみだらに陷らない表現を見せてゐた點である。

茶店での應對でも、小指のくだりでも、盃の時でも「相合傘の形」になるところでも、作者が舞臺の上に企てた「色氣」が十分に出てゐた。しかも、同時に、作者が嚴として主張する夫婦生活の「淸さ」「堅固さ」が、その底を流れてゐたのは、實に福助近來の收穫である。

菊五郎の茂兵衛も、相當作意は飮み込んでゐたが、相變らず調子の低いのが遺憾であつた。

お三に對する最初の眞劍な心持「マア先は先」としてたとひ一夜でもと思ふ熱情、欺されたと知つての怒り、女の眞情に動かされての諦めから、結局それが未練になつて來る經路、心理描寫の名優で

ある菊五郎が、それを鮮かに表現したことは言ふまでもない。殊に、團七內の幕切れの、「それにしても、どうした因果で」の表現などは、到底他優の企及すべからざるものである。唯、ここで茂兵衞が二重に腰をかけてしまふのが私には分らなかつた。演出上の一つの小さい疑問である。

それから、もう一つの疑ひは、大詰の幕切れに、脚本では茂兵衞が自分で「脇差を腹に突込む」やうに書いてあるのに、菊五郎は舞臺でそれをしなかつたやうに見えたことである。もし、したとしても、餘り目につかぬやうにしたに違ひないが、ここははつきりさうして貰ひたいやうに思ふ。

猿之助の團七は、臺詞のきつぱりしてゐるのが何よりも好い。勿論、こんなことは當然のことで、特筆すべきことではないのだが、菊五郎の、あの低い調子を、努力傾聽してゐる時に、猿之助のあの明快な臺詞が樂々と耳の中へはひつて來ると、實に救はれたやうな氣がするのである。

併し、全體としての演技の上では、猿之助の團七が、私にはひどく遠慮勝に見えた。あつさりと相手の邪魔にならぬやうにやつてゐるやうに見えた。勿論、脚本にはくどくどしく書いてはないが、團七の表現はもう少し複雜であつても好いやうな氣がする。さう言ふ意味は、脚本の臺詞の行間に、もう少し深く團七といふものを讀んで貰ひたかつたと言ふのである、

無理な註文かは知れないが、お三の夫としての團七、お三が未來までも夫として仕へようとする團

七、その片影をでもどこかで見たかつたのである。

「演出家としての菊五郎」

以前の市村座は謂ふところの「演出者」を認めない一座だつた。「自分で立つて、役者に手本をだして見せることの出來ないものを舞臺監督だとか演出者だとか言ふことは出來ない。」亡くなつた田村成義氏の考へがまつ第一にこれだつた。簡單に言へば「演出者」と「振付」或は「演技監督」とを混同した說であるが、これが元の市村座では、なかなか有力だつた。成義翁令息の壽二郎氏もこの意見だつた。菊五郎も同じ說だつた。岡村柿紅も同說だつた。一時、市村座では、絕對に番附へ「演出者」とか「舞臺監督」とかいふ名は書くまいといふ決議さへ出來た位であつた。

實を言ふと、その當時、私は市村座に勤めてゐたのであるが、他の事では兎も角も、いつもこの「演出者」問題では、孤立的な意見を持つてゐた。しかも、私の淺才微力は終に自說の徹底を遂げることが出來なかつた。尤も、柿紅とはおない年の不遠慮な仲だつたから、隨分論戰を重ねた。聰明な柿紅は演劇に於ける或意味に於いてのこの新しい重大な機能を、可なり認めかけたのであつたが、終にはつきりとはそれを認めずに死んでしまつた。追慕やみ難い亡友に對して私の常に感ずる唯一つの遺憾事はこれである。

如上の理由で、菊五郎は今尙「演出者」なる者の存在を認めてゐないらしい。必しも「演出者」の職能を認めてゐないのではないが、自分のやる芝居に自分以外最適な「演出者」はないと信じてゐるらしい。

從つて、その意味に於いては、彼は常に彼自身「演出者」なのである。さうして、現に「次郎吉懺悔」の場合のやうに、また「生きてゐる小平次」の場合のやうに、屢々彼は「演出者」としての非凡な才能を發揮してゐるのである。

今度の「信州義民錄」の場合でも、彼は自ら演出者の地位に立つたらしい。それは新聞にもさう豫告されてゐたし、實際の舞臺を見ても、さうに違ひないと思はれる點が多かつた。

さて、今度の場合の演出價値はどうであつたか。

先づ第一、私に疑を起させたのは、選まれた脚本の問題である。この脚本は松竹から菊五郎に下げ渡されたものか、菊五郎自身が選んだものか、それは私は知らない。併し、いづれにしても、演出家として先づ第一に考へなければならないことは、與へられた脚本が自分の一座に適當であるか否かの問題である。演出家としての菊五郎は、果して何よりも先にそれを考慮したであらうか。

若し私一個の考へを無遠慮に言はせて貰へば、現在の菊五郎一座にとつて、この脚本ほど不適當で且困難な脚本はないのである。

先づ第一に臺詞を檢討して見るが好い。

「信州萬岳の白雪よ、溶けてわれらの熱血となれ。」「悲慘な者はわれら百姓ばかりではない。」「なぜ一氣にお城を乘取つて、天守の櫓に鍬と鋤とをぶつちがへ、わいら百姓の意氣を示さなかつただ。」「俺はたゞ大衆を導いたラツパ吹きにすぎないと言ふのか。」「明るい陽ざしよ、やがて隅々までも照らしてくれ。」

列擧すれば際限がないが、單に臺詞といふ點からのみ見ても、將來は知らず、現在の菊五郎一座に、かうした臺詞の巧みな言ひ廻しを要求することは出來ない。もし要求すれば、それは要求するものが無理である。なぜと言へば、現在の菊五郎一座には、まださういつた方面の藝術的修練が準備されてゐないからである。「熊倉からの歸るさ」といふ臺詞が「鎌倉からの歸り道」と聞えるのが、現在菊五郎一座の持つてゐる臺詞的修練なのである。

果して――果して演出家としての菊五郎は――特に自分役の嘉助に於いて――原作の臺詞の大部を削除してしまつた「信州萬岳の白雪よ」も言はなかつた。「ラツパ吹き」も言はなかつた。その外、局部局部の削除改訂は數限りもなかつた。

だが、これは果して新作上演に對する演出者としての正しい態度であらうか。勿論私は臺詞の削除や修訂が絕對に演出者に許されないと主張するものではない。唯「信州義民錄」の場合に於いては、

それが餘りに「許され過ぎてゐる」のを驚いたのである。

作者は唯シネリオを書いたのであらうか。臺詞は唯「筋が通りさへすれば」好いのであらうか。私はこの芝居を二度も丁寧に見たが、いまだにこの問題は解決出來ないでゐる。

さて、次にテムポの問題である。

演出家としての菊五郎は、脚本としての「信州義民錄」が持つテムポを舞臺の上では、まるで無視してゐる。

最初の兄弟喧嘩——もうあすこからして、弛緩を極めてゐる。萬藏が爲事を嫌つて稻積の上に踏んぞり返るのは好いとして、それからの重藏との間の早い問答を、殆ど同じ姿勢で續けるといふことはない。テムポは唯詞だけからは涌いて來ない。動きが詞と一つになつて、はじめてそれが涌いてくるのである。

原作のテムポが稍出てゐると思はれたのは第三幕（嘉助召捕）の後半だけで、あとはどこもかしこも透きだらけだつた。それは、いつもの菊五郎一座の芝居としては、決して透きのあるものではないだらう。併し、「信州義民錄」としては透きだらけだと言ふのである。そこにも又、この脚本の現在のこの一座に好適でない實證が窺はれるのである。

その「透き」の主要なものは、どこにあつたかと言ふと、多くの場合、嘉助の芝居の前後にあつた。

即ち、菊五郎の嘉助が、何かする、何か言ふ、その前後には必ず菊五郎一流の「思入れ」がある。この巧な「思入れ」は非常に効果的な場合があるのであるが、今度の「信州義民録」では、多くの場合、それが徒勞に終つてゐるばかりか、却つて舞臺のテムポを妨害してゐるのである。

併し、唯一箇所、第三幕の終り近くで、嘉助が「金兵衛、おさらばだ……」と言ふと、金兵衛が「何をいふのだ、兄哥」と言ふ。すると、嘉助が「ぢや、おめえは……」と訝しむと、「江戸で逢ふだよ。」と金兵衛が言ふ。ここで嘉助が「えゝ」と言つて、嬉しさに身をふるはす、この「えゝ」の前後の「思入れ」は、いつものが役に立つて、實に無類な効果を擧げてゐる。だが、それは畢竟直侍の「丑や、達者でゐねえ」である、「息子」の「ちやん……」である。決して、新しい菊五郎ではない。

この第三幕の幕切れで、藤三郎の出を略したのは、今度の演出での第一の功績である。ここは是非とも嘉助金兵衛の駈け込みで幕にしなければならない。原作通りにやつたら、悉くイキが拔けてしまふに違ひない。

「夏祭浪花鑑」

――明治座――

普通芝居でやつてゐるだけでは（三段目、六段目、七段目）どうして團七があんなに磯之丞を大切

にするのだか、どうしておかぢに一言言はれただけで、あんなに德兵衛が參つてしまふのだか、どうして磯之丞と琴浦が痴話喧嘩をするのだか、又どうして磯之丞が備州までも逃げて行かなければならない身の上になつてゐるのだか、一向筋の通らない狂言になつてしまつてゐるが、それでもどこかに興行價値があると見えて、もう原作の人形の方では一向出ないのにも關らず、書直しの歌舞伎の方では、今でもまだ可なり屢出るのが不思議である。

そこで、その興行價値は、主として六段目の三ぶの珠數切り、お辰の鐵きう、更にそれよりは七段目の義平次殺しにあるやうである。殊に、この長町裏の舅殺しには、昔からの歌舞伎役者が苦心して作りあげた色々な型があつて、その型の變化の美しさと血みどろな殘虐味とが、代々の歌舞伎愛好者を喜ばせて來たものらしい。

三段目の——芝居の方では普通序幕——鳥居前で、原作にはないことだが、釣船が褌を團七に讓るところなども昔は卑俗なしぐさをして、前を喜ばせたものだが、もうこの頃はそんなことはしないし、佐賀右衛門をかせに使つて、團七が琴浦に道を敎へるところも、もう今日の見物には然程面白くはないらしい。

一體、この大鳥佐賀右衛門なる人物が原作を通讀して見ても一向わけの分からぬ人物で、こんな安つぽい敵役の爲に、みんなが血の出るやうな苦勞をしてゐるのが、私には分からない。それがこの作

の何よりの缺點である。芝居の方では序幕だけで黑塀になつたり石燈籠になつたりしに出るだけだから、今後はいつそ蔭の人物にしてしまつた方が好いと思ふ。

三ぶの珠數切りも、昔は大芝居をしたものだが、この頃は餘程あつさりになつた。今度の友右衞門を惡いと言ふのではないが、時勢でさう大げさな芝居も出來ないといふ風があつた。

但し、お辰の鐵きうは、今度の源之助の、あのあつさりした演り方が私には氣にいつた。他の人がやると、あの前後の芝居がもつと大げさになるのが常であるが、お辰といふ人物から言ふと、直ぐと決心して、直ぐと頰を燒いて、あとは平氣な顏をしてゐるといふ、あの氣丈さが見えなければならない。源之助のお辰が、その姿態美に於いて、今度の「夏祭」中の壓卷であるのは言ふまでもないことだとして、あの鐵きうの前後の芝居のあつさりしてゐたのが、私には何よりも嬉しかつた。花道の引込みのよかつたことは無論である。

義平次殺しが、昔の演出法よりずつとあつさりになつたのも、これ又時勢の要求であるが、これはこの方が結構である。今度のぐらゐで十分である。昔のやり方は、藝術美を外れてゐた。

幸四郎の團七は、舞踊の達人であるにも關らず、きまりや見えや動きに一向美しいものを見せてくれなかつた。わざと崩さう崩さうとしてゐるのではないかとさへ私は疑つた。少し意味は違ふが、近頃の菊五郎が、どんな役をでも「草書」で行かうとする、あの演り方なのではあるまいかと思つた。

そこへゆくと、吉右衞門の義平次は、ぐつと「楷書」である。少し「楷書」過ぎはしないかと思ふ位である。と言ふ意味は、いつも我々が義平次から受ける印象は、あの骨もあらはに瘦せさらばへた、ひよろひよろした肉體に、挺子でも動かぬ貪慾の深く根ざしてゐるのを見るのであるが、今度の義平次は、演技が可なり力强いせゐかその無に近い肉體の弱さ賴りなさを多少裏切つてゐるやうに思つた。併し、全體から言ふと、誠に身のはひつた熱心な演技でその點は十分禮をいつて好い義平次だと思つた。

吉右衞門は確に別方面に一步の開拓をしたと言ふべきである。

「破れ暦」

——帝國劇場——

今度の女優劇（おつと、さういふものは、もうなくなつてゐた筈だつた）のプログラムは「西鶴五人女」といふ觸れ込みであるが、舞踊劇の「お七」「お夏」は無論として、「おせん」でも「おさん」でも「おまん」でも、必ずしも西鶴の忠實な脚色ではない。

だが、それは「西鶴」といふ看板が少し噓になるだけで（それも西鶴から人物を借りて來たといふだけの意味なら、決して噓にはならない）、却てその方が吾々には結構である。特別な意味があるなら

兎も角も、芝居でするのに、何も西鶴に縛られる必要はないからである。
私はその中で、故木川惠二郎君作の「おさん茂兵衛破れ暦」を一番興味深く見た。惠二郎君は岡野馨さんの令弟で、よく馨さんと一緒に歩いてをられるのを見たが、あの方がたとひこれ程のものでも書いて、遺されようとは、その當時夢にも思はなかつた。それ程、若い人の作であるから、勿論未熟ではある。未完成な點もある。現今一般の好尙から言へば、テムポに多少のもどかしさもあらう。然し、どこまでも、まじめに、正直に、自分の思つた通りを少しの當て氣もなしに書いてゐるところが、私には、尊い。その道の手だれが聞いたら雨垂れ拍子とも、聞えよう。だが、その音締には捨てがたい特殊な色がある。
勘彌は寧ろ亡き惠二郎君に對する友情から、震災後はじめてこの戯曲を淺草の舞臺にかけたのであつたらうが、今日ではもう立派に彼のだし物の一つになつてしまつた。それも美しい協同作業の結果として賞讃に値する。兩者に親交のある雪岱君の舞臺裝置が、初演當時から、この演出に特殊な効果を加へてゐたことも特筆して好い。
惠二郎君の「破れ暦」は、久七の人物を西鶴に借り、茂兵衛おたまの名を近松に借りてゐるが（もつとも、西鶴の方にもりんの外に「中の使せし玉といへる女」のことが最後に一寸書いてある）作意は西鶴をも近松をも全く離れてゐる。

西鶴に於けるおさんは、全くのいたづら者になつてゐる。そして茂右衛門との間違ひは「我しらず鼾をかきける」から「夢さめておどろかれしは、枕はづれて、しどけなく」あたりまでの、普通の刊本では必ず省略箇所になつてゐる部分に始まつてゐる。近松に於けるおさんと茂兵衛との最初の關係には微塵不義のあやまりはない。「ほんの因果のまはりあひ」が「言ひわけたゝぬ品」となるのである。併し、その間違ひの閨房で謂はゞ、戯曲的な作者の仕組で、二人は拔差ならぬ關係にあるのである。起ることは、やはり西鶴と同じである。

惠二郎君の描いたおさんにも、主人が留守の寂しさからその憂さ晴らしとも見える、多少のいたづら氣は認められるが、それは決して西鶴のおさん程罪の深いものではない。茂兵衛との關係にも、近松がこしらへた（私は敢てこしらへたといふ）やうな仕組はない。「破れ曆」におけるおさん茂兵衛の關係が、全然閨房を離れてゐることも注意すべき點である。謂はゞ精神的である。心理的である。

おさんの詞を誠と信じて、訴人するといふ久七を茂兵衛が殺すのは自然である。それを聞いて驚いたおさんが罪を詫びるのも自然である、おさんの眞意を聞いて、茂兵衛が諦めて、罪を一身に擔うて店を出て行かうとするのも自然である。その純情な後姿を見て、おさんが飜然茂兵衛と運命を共にしようといふ氣になるのも自然である。

「破れ曆」の創作的價値は、實にこの一段の心理描寫にあると言つてよい。

主人が留守の寂しさに、おさんが隣の娘の子を呼んで髪を結つてやつてゐる幕あきの情景も、近松の猫よりは好ましい。「柱暦」では主人の以春が怪しからぬ好色漢になつてゐるが、この作では、主人の長右衛門が殆ど蔭の人物になつてゐて、唯幕切れにちよいと出るだけの好人物になつてゐるのも好い。

勘彌の茂兵衛で一番好いところは、脚本には卜書で唯「土間に降り立ち表口の方へゆく。」とだけしか書いてない。あのおさんに僞りの戀を打明けられてから後の、歡喜と恐怖との混淆した表現である。久七を殺してからの表情、おさんの戀が嘘だと知つてからの寂しいあきらめにも、私は動かされたが、それらは到底前者の比ではなかつた。

嘉久子のおさんは、大村嘉代子さんもどこかに書いてをられたやうだが、戀を打明けてから、小僧の三吉が歸つてくるので、急に笑ひだす、あの笑ひが少し大き過ぎた。あれでは茂兵衛に對する嘲りになりはしないだらうか。しかも、あの笑ひは決して嘲りになつてはならない笑ひだと私は思つてゐる。茂兵衛にあやまるところから、茂兵衛と一緒に逃げようといふ氣になるまでの心理描寫は、飽までもまじめで結構だつた。

最後に、演出上の一疑點を記して置く。それは、おたまが家を飛出すところである。原作には「おたまが慌てて出てくる。そして跣足のまゝ表の潜り戸を開けて出ようとする。と戸が外から開かれる。おたまは勢ひでそのまゝ外へ出て行く、長右衛門と十兵衛が入つてくる。」となつてゐるのに、今

度の演出で見ると、お玉が花道の揚幕へはひつてしまつてから、長右衛門と十兵衛が出てくることになつてゐる。これはやはり原作の註文通り門口でいれちがひになる方が面白くはなからうか。小さいことだが、氣になるので自分の參考までに書いて置く。（九月十九日）

歌舞伎座雜感

○先代萩と歌右衞門

これは原作の淨るりにしてからが、あまり優れた作ではない。强ひてとれば、御殿のすゞめの歌の前後の、あのリリシズムだけである。

歌舞伎の方では、政岡の烈婦ぶり、床下の繪畫美、對決から刄傷へかけての仁木のグロテスクで見せるだけのものである。

ところが、團藏以後、もうあの人間離れのしたグロテスクな仁木を見ることは出來なくなつた。することにソツはないのであるが、中車の仁木は、どこかに「分別臭い」ところがあつて、象徵的な惡の表現、歌舞伎獨得のグロテスクがどこでも見られない。

吉右衞門の男之助も、形、動き、聲のだしどころが違つてゐるので床下の繪畫美が味はれない。

僅に、今度の先代萩を救つてゐるのは歌右衞門の政岡であるが、これとても現今病體の歌右衞門に

は無理な爲事で、痛々しさの實感が觀劇の興を削ぐこと多大である。

だが、その風さいの立派さと、その聲調の堅固さとは、さすがに歌右衞門で、およそ今の歌舞伎役者中これに匹敵出來るものは一人もあるまい。實に歌右衞門あつての政岡、歌右衞門の政岡あつての先代萩である。

尾上松助がもし「國寶」であつたのなら、歌右衞門もまた別の意味での「國寶」でなければならない。「國寶」は餘り濫用せずに、大切に保存すべきものである。その意味からいつて、私は興行當事者が歌右衞門の病の本復するまで、なるべく無理な爲事はさせないやうにしてもらひたいと思ふ。

○飯たきについて

歌舞伎は昔は民衆のものであつた。しかし、今では特權階級のものになつてしまつた。民衆は歌舞伎の現代的變形である「劍劇映畫」によつて、僅にその渴をいやしてゐる。

私は今度の歌舞伎座で先代萩の御殿を見ながら、昔の民衆がどういふ心持でこの芝居を見たらうかといふことを考へて見た。

日本の昔の民衆――そのほとんど總ては被壓迫階級であつた――は、封建道德に縛られてゐたから政岡の忠節にはもちろん純眞な涙を流したに違ひないが、それと同時に、あの「小さい殿樣」である

鶴千代が、一杯の飯も自由に食ふことの出來ないのを見て、きつと自分達の幸福を感じたに違ひない。やや反逆的な民衆は、これに一種の痛快味をさへ覺えたに違ひない。そして、もし、これがこの武士道的悲劇に一まつの喜劇的エレメントを投じたとしたなら、先代萩の作者も決して隅へは置けないことになる。

だが、これは私一個の變痴奇論に過ぎないだらう。徳川時代の作者が、そこまで考へたはずはないのである。にも關らず、私はやはり武士階級に壓迫されてゐた當時の一般民衆が、この飯たきを見て自分達の幸福を感じたに違ひないといふ考へをどうしても捨てることが出來ない。

これはどうしたものだらうか。

○霜夜鐘十字辻占

作のよしあしはおいて、凡そどんな狂言でも、かう切りさいなまれては助からない。いはば當時の讀み物戲曲として書かれたものではあるが、さすがに原作にはサスペンスもあればスリルもある。だが、今度の脚本では、そんなものはみんなうつちやられてしまつてゐる。

六浦正三郎はただ金と羽織を盜まれる爲に舞臺へ出てくる丈だ。巡査杉田薫はどうして役をひいたのだかたれにも分かるまい。もちろん、今時こんな狂言を長々とやられては堪まらない。(殊に楠石齋

の件など）が、それにしても、通すだけの筋は通してもらひたい。よく河竹家で默つてゐることだ。かうなると、僅に三枚橋で金助と宗庵との出會ひ、忍が岡で同じ二人の默阿彌式パラレリズムを味はふより外しようがないが、如何に初日とはいへ（私の見たのは初日だつた）、一人はまるで臺詞が腹にはひつてゐないし、一人は例のなまりだらけと來てゐるのでとても好い氣持にはなれないのである。

いふまでもないことであるが、一體默阿彌の世話物などといふものは別に深い人生問題を含んでゐるものでなくて、いはゞ興味の大半はあの齒切れの好い七五調の臺詞にあるのに、それが鮮にゆかないとあつては、どうにも救ひ難いものが出來上つてしまふわけである。

だが、それはそれとして、私は明治文化史の觀點から、常にこの狂言に對して一種の愛着を感じてゐる。興行上手な歌舞伎座はなぜ明治文化研究會後援尾佐竹猛博士考證といふやうなことにして、この狂言の文化史的演出を試みなかつたのであらうか。

さうでもすれば、七五調は兎も角も、また別の興味がわいて來ようといふものである。

○二人の子役

「霜夜鐘」に二人子役が出る。

一人は宗庵娘お竹の兒太郎で、もう一人は糸しんらふそく賣の十藏である。

私はこの二人の將來を常に樂しんでゐる。兒太郎は「和泉式部」の時の小坊主（？）にも感心したが、今度のお竹でも、臺詞がはつきりしてゐて聲の質がよくて、聞いてゐて誠に好い心持である。昔の舊派の子役の臺詞囘しから見ると、ずつと寫實であるが、却てその方が將來のためには好い。この少年が大きくなる時分には、きつともう純粹な歌舞伎などはなくなつてしまつてゐるだらうから。

十歳の糸しんらいふそく屋は、いはば仕だしに過ぎない役であるが、臺詞がはつきりしてゐるので、「糸しん」といふものの始めて出來た「時代」がはつきり浮き出て面白い。この子は早く父に別れた不幸な少年であるが、舞臺に暗いところの少しもないのが好い。

老優も結構、名優も結構であるが、何といつても素直で、彈力があつて、生き生きしてるのは新時代だ　新時代だ。

○吉右衞門についての對話（上）

「岡鬼太郎さんがえらいことを書きましたね。」

「演藝畫報へ出た『吉右衞門の危機』ですか。」

「ええ、さうです。我々播磨屋黨はことごとく憤慨してるんです。かりに岡さんの仰しやることが正しいとしても、なぜ直接いつて下さらなかつたんでせう。あんなに親しくしてゐる間柄ぢやありませ

んか。何もあんな果し狀のやうなものを突きつけないでも好いではありませんか。」
「その理由は、あの文章の中にも書いてあります。岡さんは相對でいつたのでは利き目がないと思つて、感情を殺して、あの公開狀をお書きになつたのでせう。」
「でも、あれではまるで絶交狀です。」
「いえ、それは違ふと思ひます。岡さんの方に絶交の心持などは少しもないのです。唯、自分は正直で暮らしたい。惡いものを善いといつては褒められない。もし自分のいつたことが氣にいらないで、向うから絶交されればそれまでだがと、かういつてをられるだけです――他の人がいふのではありません。岡さんは播磨屋が可愛くてたまらないのです。可愛ければこそ、あれだけ思ひ切つた詞も吐かれたのです。」
「でも、私は智惠內にしても義平次にしても、そんなに惡いものだとは思ひません。今月の八汐、男之助、勝元、さぬき金助だつて、器用に爲分けてゐるではありませんか。」
「それは御覽になる方によつて、見方の違ふのは爲方がありません。現にかう申す私だつて、歌舞伎に對する神經はとても岡さんほど鋭く細かくはありません。しかし、岡さんの神經としては、到底あゝいふ智惠內や、あゝいふ義平次は許せないでせう。そこです。播磨屋が是非とも岡さんに敎を請はなければならないと、私が思ふ理由は。」

「でも、あの智惠内や義平次は、みんな親に聞いた通りをやつてるだけで、決して自分勝手をやつたのではないと、當人はいつてるさうぢやありませんか。」

「そりやさうかも知れません。しかし、だれに敎はらうとどんな名優の型であらうと、ある場面で主となる役と副となる役とを取違へたやうな演出は、岡さんとして許せないのでせう。」

「だつて、さういふことは六代目などは始終やつてるではありませんか。」

「そこです。成程、六代目もさういふことをしてるかも知れません。然し、それを六代目に向つていふ人はありません。つまり六代目には岡さんがない。播磨屋には岡さんがある。それが播磨屋のしあはせだと私は思ふのです。」

「だが、それにしても、岡さんが急にあんなことをいひだした理由が私には分りません。何か感情上のゆき違ひでもあつたのではないでせうか。」

○吉右衞門についての對話（下）

「たれしもさう思ひさうなことです。然し、播磨屋をにくんでゐる人に、あんな親切な文章は書けないと思ひます。あの文章のどこに毒舌があるのでせう。成程、苦い詞はあります。然し、飲みにくい藥はきつと身體に利くものです。病身の播磨屋にそれの分からない道理はありません。あなたは『急

に』岡さんがあんなことをいひだしたのが分からないと仰しやいますが、多少とも舞臺裏の事情に通じてゐる私どもから見ると、この問題は決して急に起つた問題ではないのです。」

「では、前から、岡さんはそんなことをいつてゐたのですか。」

「別に、あの通りのことをいつてをられたわけではありませんが、岡さんの親切で仰しやることを播磨屋が一向に取り上ないといつたやうなことが、これまでにも、もうたびたびあつたらしいのです。」

「それはどういふ時です。」

「さあ、こんなことは申して好いことか悪いことか分りませんが、なんでも本郷座の袖萩の時にもそんなことがありましたし、赤垣の時にもあつたやうです。そりやあ播磨屋の方にして見ればまた岡さんの仰しやる通りに出來ない理由もあつたのでせう。それならそれで、一應その釋明をして、更に岡さんの御意見を伺ふがよかつたのです。ところが、生れつき氣が小さいと來てゐるので、それが出來ない。岡さんの方にして見れば、まるでいふことが通らないわけですから、心持のよくないのは當り前ですが、これが又おなかん中では播磨屋が可愛くてたまらない方なのですから、面と向つてこきおろすなどといふことの出來る方ではないのです。そこで、いつの間にか、二人の間に溝が出來るといつたやうなわけではなかつたかと思ひます。もちろんこれは私だけの考へで、別にどちらにもきいて見たわけではありませんから、確なことはいへませんけれど……」

「成程、それはさういふこともあるかも知れませんねえ。」

「こんなことをいふと、また播磨屋は氣を惡くするかも知れませんが、一體、播磨屋にしても音羽屋にしても、結局どんな人が何をいはうと『素人にや分らねえ』といふ腹があるんぢやないかと思ひますね。どんな芝居の通だつて、實際の舞臺の上のことは自分達ほど明かるいはずはないといつた氣持があるんぢやないかと思ひますね。もつと、ざつくばらんにいへば、素人を馬鹿にする心持ですね……」

「でも、そりやあ、播磨屋のやうに芝居のうまい役者にして見ると、どうもやむを得ないことかも知れませんね」

「さあ、その、あなた方御ひいきの仰しやる『芝居がうまい』といふ奴です。どうも、その、『芝居がうまい』『芝居がうまい』といはれるのが、結局當人の毒になるのではないかと思ひます。『うまい、うまい』といはれるので、つい、その、間違つた芝居をやる――さういふ場合もないとはいへません。もちろん、私などは始終芝居の中にゐながら一向芝居の分からない男ですが、一體、もう今日の役者は唯『うまい、まづい』といふだけのものぢやあなくなつて來てゐるのぢやあないでせうか。播磨屋や六代目から見たら、左團次や猿之助は役者ぢやあないかも知れません。成程、小手先の器用さや泣落しぢやあ、とても後者は前者の敵ではないでせう。然し、左團次や猿之助は、播磨屋や六代目が持つてゐる傳統的な技藝でない全く別な技藝を持つてゐるのです。そこに目をつけないで、唯自分達の

藝は細かい藝で、高島屋や澤瀉屋の藝は粗雜な藝だと、唯大ざつぱに、さう考へてゐると、今に飛んでもないことになると思ひます。」

「いや、これは怪しからん。それぢやあ、あなたもやつぱり『危機』を說くのですか。」

「私は單に播磨屋だけに危機を說くのではありません。六代目にも、その一門にも、總て『おれは芝居がうまい』と思つてゐる役者を列べて置いて危機が說きたいのです。もう『芝居がうまい』といふことだけに賴つてゐるのは危險だといひたいのです。さういふ時代はもうとうに過ぎ去つてるといひたいのです。」

帝劇雜感

きのふある六代目びいきに會つたら、いきなりかういはれました。
「君は左團次か猿之助の芝居でなければ分らぬ人だ。もう劇評なんかしない方がいい。」
だんだん聽いて見ると「吉右衞門についての對話」で播磨屋と六代目を一緒にして論じたのが氣にいらなかつたらしいのです。殊に「主となる役と副となる役とを取違へたやうな演出」を「六代目などは始終やつてるではありませんか」と書いたのがお氣に召さなかつたらしいのです。
「六代目といふ人は、さういふことを爲なさ過ぎるので困る位の人だ。果して六代目にさういふ例があるなら、それを擧げて見給へ。例は擧げられないだらう。」と、かう叉きめつけるのです。あの「對話」は色々な人の聲を取りいれて書いて見たもので、總てが私の詞でないことは、凡そ文章を解する程の人なら分かる筈ですが、どうもかう興奮されてしまつては、そんなことをいつたつて、取りあげてくれないのは分つてゐます。然し、實際六代目に對してさういふ考へを持つてゐる人はあるので例を擧げろといふなら、その例も澤山聞いて知つてゐますが、この場合この六代目贔屓に對して、そ

んなことをいひだしたら、なほ怒られるにきまつてゐますから、私は默つてしまひました。

「それ見給へ。例は擧げられないだらう。そんな無責任なことで、よく劇評などが出來たものだ。」もう一度、かうきめつけられて、私はことごとく憂うつになつてしまひました。

如何にももつともだと思つたのです。この人のいふことにも一理あると思つたのです。成程、自分には精々で左團次か猿之助の芝居でなければ分らないのであらう。菊五郎や吉右衞門の芝居が本格な歌舞伎だとすれば、私には歌舞伎芝居などと云ふものは分からないのだらう。如何にも、それはさうに違ひない、もし本當に歌舞伎の味が分るなら私は歌舞伎に心醉してしまつて、新劇運動などは始めなかつたに違ひない。私がこの年になつても、いまだにそれで苦勞をしてゐるのは、つまり歌舞伎劇が「分らない」證據ではないか……

だが、それよりも私を憂うつにしたことは、書かでものことを書いたために、恩も怨みもないかうした役者びいきを怒らせたことです。これは復聞きですから眞僞は分かりませんが、播磨屋黨はまた播磨屋黨で、六代目と播磨屋を一緒にされちやあ困るといつて怒つてゐるさうです。どうもこれではやり切れません。私は市村座のろくをはんだ時代もあるので、六代目や播磨屋とは「君、僕」で話の出來る間柄で、歌舞伎役者としてのこの二人の優れた點は、人一倍よく知つてゐるだけに、どつちかといふとほめるところがあつても、その方はわざといはないで、自分の氣にいらないところだけ不遠慮に

いふやうにしてゐるのですが、どうもかう周圍がやかましくなつて來てはどうにもやり切れません。

仰しやるまでもなく、劇評などは一刻も早くよしたいのです。飛んだことを引受けてしまつたと後悔してゐるのですが、代りをたれか世話しなければ新聞の方で許してくれないのです。

私はこれまでも自分の評の素人評――少くとも歌舞伎に對しては――であることは、うるさい程斷つて來たつもりですが、この際もう一度はつきりそれをいつて置きます。それでないと、今度の帝劇についての感想なども、まるでいへないことになつてしまひますから……

さて、今度の帝劇では石川五右衞門の芝居の通しをやつてゐます。あの五右衞門の芝居で、何が私に一番面白かつたかといふと、あの公げ達のどぜうすくひです。これは皮肉でもなんでもありません。實際さう思つたのです。私達が今築地でやつてる「國姓爺合戰」なども、つまりはあの公げのどぜうすくひと同じことなのです。殊に、それが石川五右衞門の夢であつたといふに至つては奇想天外ではありませんか。

正直をいふと、その外はどつこも面白くなかつたのです。第一、五右衞門にしてからが、あれではほんとの英雄豪傑らしい――いはば立派過ぎる――風さいで、私達が死んだ眼玉に見たやうな、人間ばなれのした、化物じみた、グロテスクなところがありません。しかし、どうもかういつた荒唐無けい劇になると、やはり五右衞門はうんと時代的で、うんと化物じみなければいけないやうな氣がします。

それから、勘彌が次左衞門をやつてるので、ちよつと氣がついたことですが、松助が死んだので、これからはかういふ質の役がいつも勘彌へ持つて行かれるのではないかと思つて、ちよつと心配になりました。たまには好いが、始終は氣の毒だといふ感じがしたのです。

繼子いぢめは大分期待したのですが、やつぱりまだ梅幸の身體がほんとでないせゐか、思つた程ではありませんでした。早くこの人を本復させて、ほんとに芝居がさせたいものです。私は人間としても役者としても、この人ほどすきな人はないのです。

宗十郎の藤吉は、やつぱりはまつてゐると思ひました。ただ、私の見た時は、どつちのせゐだか分かりませんでしたが、館での五右衞門との出會が、義太夫で聞く程イキが合ひませんでした。しかし、もうこれは直つたでせう。「船辨慶」はやつぱり大物だといふ感じがしました。これがために、あとのペイヂの踊が餘計に小さく見えたのもやむを得ないことです。

まだ身體をいとつてゐるところはありますが、梅幸の知盛は相變らず堂々たるものです。踊の分からない私には、他にいふ詞がありません。實に立派な風さい、立派な動きです。そして、こせこせしたところがどこにも見られません。「茨木」などを見ても、いつもさう思ふことですが、この人の技巧は「小技巧」ではありません。「大技巧」です。大歌舞伎といふ詞がありますが、どうもそれ以上のもののやうな氣がします。靜が好いのはいふまでもありません。（十月十四日）

戀の百面相

――明治座――

この夏築地小劇場が久保榮の飜譯土方與志の演出でだしたカイゼルの「二人のオリイフエル」を猿之助の細君が見て興味を感じた。歸つて主人にその筋を話すと、猿之助も同感した。直ぐ、木村錦花君にその飜案を依囑した。さうして出來上つた脚本が十月號演藝畫報所載の「戀の百面相」である。如何にもこれは珍しい事件である。「妻が夫のために脚本を見つけた話」とでもして、特筆大書すべき梨園の一美談である。

錦花君の飜案も、強ひて入れ事をせずに人物も段どりもある場合には臺詞までもが、ほとんど原作の敷寫しであるのが好い。しかも、それでゐて、巧に日本の世界へ引直してあるのが手柄である。藤川の妾お菊が西洋らしいといふ評もあるやうだが、近頃の大衆小説などを見れば、日本の昔にも隨分かういふ女はありさうである。原作の方でも少しあいまいだが、私に疑問を抱かせたのは、寧ろ藤川縫之助の人物境遇である。

序幕の福松の住居、二幕目の藤川の寮、見世物小屋、元の福松の住居――ここいらはほとんど全く原作の通りである。カイゼルの筋のうまさ、ストオリイの面白さ、境遇を作つてゆくことの巧みさが、日本の世界に引直されて、一層はつきり感ぜられた。

第三幕の馬道の小料理屋は、原作のレストオランとカジノとを一緒に盛り込んであるので、ちと物足りない感じがしないでもないが、福松と馬鹿由との喜切れのつかみ合ひで、幾分それが救はれてゐる。四幕目第一場の藤川の寮もほぼ原作通りで、殊にライフマスクを用ゐての早變りは大手柄であるが（築地ではここがひどく拙だつた）、最後の見世物小屋は、原作を途中でカツトしてしまつた形があるので、前後のバランスが取れなくなつてしまつた。

原作では福松に當るオリイフエルが自分によく似た相手の男をピストルで殺しながら、自分で自分を撃つたと思つて、舞臺へ倒れてしまふのである。それから氣ちがひ病院へ連れてゆかれて、教室で試驗をされるのであるが、オリイフエルはあくまでも人を殺したとは思つてゐないで、自分が自殺したと思つてゐるのである。さうして、自分はもう「あの世」へ來てゐるのだと思つてゐるのである。最後の一場は氣ちがひ病院の庭で依然として「他界」にゐると思つてゐるオリイフエルを、いろいろな狂人の群の間に描寫してゐるのである。

はじめて原作を讀んだ時は、この終りの部分が餘計なもののやうに思はれたが、舞臺で見るとやは

りそれが必要な場面であることが分かつた。殊に、今度の飜案では、相手を殺してから、もう一度主人公の心理がひつくり返るところがないために、どうも終局が弱くなつてしまつた感じがある。

しかし、この部分をどう飜案するかといふ實際問題になると、決して筆者にも妙案はないのである。殊に、あの時代の日本として精神病院を出すことは出來ないし、錦花君が最後の一轉化を割愛したのも、必ずやむを得ない結果であつたに違ひない。

猿之助の福松は悲喜劇らしい味をよくだしてゐて、近頃での當り役であらう。最後の幕切れなども臺本以上に舞臺を仕活かしてゐた。時藏の福松の女房も、近來まれに見る成績で、あのしつとの場面の眞劍さなどは、福松でなくても恐怖の念に襲はれた。福之丞の娘お千代も「坊ちやん」時分から見ると、たいした進歩である。

兎に角、今月見た芝居では、これが一番面白かつた。築地小劇場はひさしを貸して母屋をとられた形である。呵々。（十月十五日）

羽左衛門歸朝

——歌舞伎座——

○概説

市村羽左衛門が歐米長途の旅行を終へて無事に歸朝した。しかもわが羽左衛門は――少くとも舞臺の上では――以前と少しも變りのない（たとひオオケストラで胡蝶の舞の眞似事はしても）羽左衛門である。今度の歌舞伎座は、單にその「羽左衛門の健在」を觀客に報告するだけの興行方針であるらしい「七笑」を除いては、ほとんど幕毎に彼の元氣な顔を見ることが出來る。我々ひいきはそれを喜ぶ。しかも、どの芝居にも、一向「實」といふものがない。

私はある人に訊いた。「何が一番好いと思ひます。」その人は言下に答へた。「與三郎と今井慶松です。」私もその通りである。

○開演時間のこと

變らないといふ羽左衛門にも唯一つ變つたことがあつた。それは西洋の式にならつて、開演時間を夜の八時にしろといふ主張であつた。八時といふのは聞かれなかつたらしいが、兎に角今度は六時開演である。

開演時間の少しでもおそいことは、晝間爲事を持つてゐる人間にとつては、誠に結構である。しかし、それと同時に閉演時間がおそくなるのでは、今日の東京の生活としては、迷惑である。市村君も歐米を巡遊して、悟つたことであらうが、その「だだつ廣い」といふ點において、東京は世界で二といつて三と下らない都市である。サバアブは、省線電車の速力が早いし、運轉も比較的おそくまでしてゐるので、この方は寧ろ問題にならないが、困るのは山の手の奥から市電で出かける連中である。

六時の開演に間に合せるには五時には家を出なければならない。五時に家を出るには、女などは四時頃から仕度をしなければならない。結局午後はつぶれてしまふことになる。もちろん、晩飯を食つてゐる時間はない。よし時間があつても、出かける前では早過ぎる。結局はやはり劇場の食堂へはひることになるのである。その上、閉演時間が餘りおそくなると、歸りの交通機關を失ふといふ不安がある。これでは、開演時間をおそくしてくれた有難みが、どこにもないことになりはしないだらうか。

そこで、私の思ふには、少くとも現在の東京の生活としては、勤め人が勤め先の歸りに回れるといふ時間を標準として、午後五時開演の午後十時半閉演といふところが、一番適當ではあるまいかと思ふ。一般的にいつて、日本人は劇場の中で食事をすることを、一つの缺くべからざる樂しみとしてゐるやうでもあるし、實際、時間の上からいつて、六時開演では、餘程用意の好い人でないと、家で食事をしてくることは不可能なのだから、食べたい人には食べさせるが好いと思ふ。(日本には芝居がかぶつてから愉快に物を食べさせる輕便なレストオランがないのだから)それに、日本の芝居の現在の組織では——殊に歌舞伎座あたりになると　それぞれ立者の役者があつて、それが一々だし物をするわけだから、どう短縮しても幕合ともに五時間半ぐらゐの演技時間は見て置かなければならない。從つて、六時開演では十一時半閉演になるわけで、それではかぶりがおそ過ぎるといふことになる。私の五時——十時半說は、そこから出てゐるのだが、なんと市村君、贊成してはくれませんか。

だが、それはそれとして、歌舞伎座の開演時間がおそくなつた「仇討」でもするやうに、今月は他の劇場が、どこもここも氣をそろへたやうに早くあくのは迷惑至極である。

帝劇が三時、本鄕が三時、市村が三時——これでは、木挽町のあきがいくらおそくても、差引大分の持出しになるわけである。興行當事者もまた皮肉なるかな。

○命　髪　切

新聞紙の傳ふるところによれば市村君がロンドンで見たとかいふ探偵劇の筋を話して、松居松翁氏に書きおろしてもらつたものだといふ。

如何にもさうらしいメロドラマである。

輿入の途中で、花嫁が殺される。犯人が分らない。

花婿は札差の息子である。彼は武家の娘を妻に迎へたい虚榮心から、相愛の仲だつた美しい召使のお竹を捨てたのである。嫁が殺されたと聞いて、婿は直ぐにお竹のことを思つた。そして、お竹の兄に木鼠小僧といふ無頼漢のあるのを思ひだした。婿は卽座に兄が妹の仇を討つたのだと思つて、花嫁の死骸の前に罪を謝するのである。

然し、事實はさうではなかつた。花嫁は早くから若徒赤星祐之助と懇にしてゐた。彼女は祐之助を捨てて、札差の家へ嫁いらうとしたのである。それを怨んだ祐之助は、輿入の供回りにゐながら、巧に姿を變へて、嫁を仕留めたのである。だが、彼女の息の根を絕つ瞬間に、彼は彼女に顏を見られるのである。祐之助は他目には單に主人の娘の死を悲しんでゐるやうに見えながら、深く自ら苦悶するのである。

むこも悔いてゐる。戀人も苦しんでゐる。その中で、同心の金子久五郎が、實證的な探索から祐之助の悲歎の眞因をつかみだすところが面白い。

だが、作者は時間の制限を受けた上に、この一番一つで菊五郎一座のほとんど總てを動かさなければならない條件のもとに置かれたらしい。

それが爲に、筆が延びなかつた原作の面白みは、最後の一場である墓地での祐之助と金子との對話だけで想像するより外しようがないものとなつた。深く作者に同情する。

菊五郎の木鼠は、花婿の源太郎に向つて、「日本一の薄情男」といひながら、斬つてかかる瞬間のイキが無類である。二役の祐之助は、最後の墓地で、金子に責められて、だんだんに魂の碎けてくる人間的な味をほめたい。

羽左衞門の同心金子が、絶えず冷靜にかつ機敏に動いてゐるのも好い。最後の墓地での問責はこの狂言中の壓卷である。

大道具は最初のお厩河岸が一番よかつた。一體に、道具の轉換の早いのも氣に入つた。

○時平公七笑

若い人は、九代目團十郎が試みた「活歴」といふものの、如何に詰まらないものであつたかを知る

ために、一度はかういふ芝居を見るのも好いだらう。

左瓶の原作「菜種御供」一度も讀んだことがないから知らないが、櫻痴居士改訂の、この「七笑」ほど、凡そ拙劣な脚本はこの世にあるまいと思はれる。

時平が道實に對して同情を裝ふのは、まづ好いとして、一人舞臺になつてから、自分の腹の中をことごとく説明して、それから「道實はばかだ」といつて、例の七笑になるのである。

これが脚本のもつとも幼稚なものでなくて、何がさうであらう。

○鶴壽千歳

御大禮の記念舞踊であるが、さすがは岡鬼太郎氏の作で、當込みの露骨でないのが好い。然し、舞踊は唯上品だといふだけで、一向面白くない。想ふに、作者は後段の鶴峠で「狂ひ」とか「亂れ」とかいふ風なものを企圖したのだらうが、あの衣しやうでは、振付も手のつけやうがなかつたのだらう。故實考證も所にこそよれである。

この一幕では、なんといつても今井慶松の琴がもつとも深い印象を與へた。それはリコオドで聽くコルトオのピアノのやうだつた。技巧派としての極致を示したものだらう。歌詞も長うたの連中よりは、よくわかつた。

この社中の三味線がまた好かつた。たつた一ちやうである。しかもその音締は前段の長うたの三味線全部を壓倒した感があつた。

○源　氏　店

羽左衛門のいはゆる「おれの商賣」の一つである與三郎である。それは益々圓熟の妙境に達して、一點非をさし挾むべき隙がない。殊に、後半、唯お富があるだけで、もう金もなければ、安もない、あの一本氣な情痴の表現は、實に當代無比である。

唯、今度は周圍の人物が、いつもとはひどく勝手が違つてゐた。

まづ第一が松蔦のお富である。梅幸との比較はおいて、決して好成績とはいひかねる。蝙蝠安に對する最初の態度などは、もつと壓倒的でなければならない。それが次に與三との出會ひになつて、今度は自分が壓倒されてしまふところに、この芝居の面白味があるのではなからうか。デテイルについて、素人の所見を述べれば、まづ湯歸りの時、帶の締めやうが下過ぎたせゐか、腰から下がひどく短く見えた。結び髮のかつらも惡かつた。あれは髮の結び目が着物のえりにすれすれになる程垂れてゐる方が形が好いのではあるまいか。家へはひつて、化粧にかかつてからは鏡臺のしまひやうが早いので、藤八の顏に白粉を塗つてから、もう一度鏡を出し直して見せるのも手順が惡い。

菊五郎の蝙蝠安は、二度目であるが、これが又いささか勝手違ひである。花道の揚幕から與三郎と肩をならべて出たところは、實に苦み走つた好い男で、この一瞬間では、あきらかに安が與三郎を壓倒してゐる。どう見ても鬼あざみの清吉といふ感じである。

私は必ずしも故人松助の蝙蝠安を理想的だとする者ではない。松助の安は隨分當込み澤山だつた。さすがに菊五郎にはそれがない。然し安のいはゆる「安いところ」がこの人ではどうしても出ないやうである。ちよいとしたところでも、あの格子戸をあけてから内へはひるまで、煙草をもらふところ、歸りに花道で懐から兩手をだして分け前の金を待つくだん、ああいふところの、ちよいとした足どり、手つき、腰のおとし方、さういつたものに少しも下品さが現れない。藝の巧拙はおいて、これは如何ともなし難い役者の人柄だらう。私はさういふ理由から、斷じて六代目は安役者(兩樣の意味がある)ではないと主張したい。そして、この主張は決して六代目を傷つくる所以ではないと信じる。

荒次郎の藤八も努力は認めるし、思ひの外上出來なのには驚いたが、やはり勝手違ひなところはある。欲をいへば、もう少し枯れてほしい。肝腎の與三郎が「げんじ店」といつてゐるのに「げんや店」などといつてはいけない。與三がはひつて來てから大きな聲で「お富さん」などと呼びかけるのもいけない。もし、あすこで與三郎が氣がついたら芝居がめちやめちやになつてしまふ。

一體に、今度は與三の出から引込みまでの前も後も長いやうな氣がした。嘗て梅幸君に聞いたこと

がある。「この芝居は、なりたけ早く與三をだして、與三が引込んだら、なりたけ早く幕にしてしまふことです。」と。源氏店一幕として見て、これは實に至言だと思ふ。

○胡蝶の舞

久しぶりで山田耕作のバアトンも見たかつたし、市村君がパリから持つて歸つたといふ衣しやうも見たかつたが、まだ三日目で、時間が大分おそくなつた。病人の私は歸宅を餘儀なくせられた。從つて、評なし。

（十一月十一日記）

帝劇雜評

○女　暫

梅幸が一芝居ごとに元氣を回復してくるのは、喜ばしいことである。

然し、今度の「女暫」は正直をいふと、あまり面白くなかつた。

第一は、帝劇の舞臺の幅が、かういふ狂言にふさはしくない。色彩に富んだ多くの人物がのびのびと横に廣く居流れてこそ見立があるのに、西洋式に幅の狹いこの舞臺では、登場人物が餘りに重り合ひ、主要人物と背景的人物とが餘りに接近してゐるので、構圖美を削ぐことおびただしい。人物の運動も窮屈で、のびのびとした感じが出ない。長うたをちよぼ床の高いところへ上げてしまつたのもやむを得ざるに出でたのだらうが、十八番らしくない。

第二に、かういふ顏見世式の狂言は、役者ぞろひでなければならないのに、今度の場合では、それが餘りそろつてゐるとはいはれない。釣枝の提燈に書いてある役者の名を數へても、それは直ぐに分

ることである。

第三には、一體何の狂言にしても、男を女に書き換へるといふことが、物ほしげで、あまり喜ぶべきことではないのに、まして「力」とか「强さ」とかの彫刻美を舞臺の上に要求する、かうした一種の荒事を、女で見せるといふことが抑も無理である。幕外の引ツ込みなども、留場の男をだしてごまかすのが、一種の愛けうにはなるとしても、實際をいへば、物足らぬことおびただしい。

第四は、時代の問題である。こつちの氣のせゐかも知れないが、この頃の歌舞伎役者は、どうも分別があり過ぎて、かういふ狂言には不向である。いうちやうなところがない。愛けうが足りない。まじめ過ぎる。しやれつ氣が不足である。だが、これは「時勢」で、もうどうにもしやうのないことかも知れない。

九代目團十郎の最後の「暫」を私が見たのは、まだ子供の時分だつたが、その時の印象はいまだに深く腦裏に刻みつけられてゐる。あれから以後、たれのを見ても、あの時ほどの伸びやかな大きな美しさ面白さを感じたことはない。

腹出しにはまだ猿之助といつた故人段四郎や、未だ八百藏時代の今の中車が出てゐた。猪俣平六は先の家橘、女鯰が今の梅幸だつたやうに記憶する。正に役者ぞろひである。

團十郎が花道の揚幕を出て來た時の、素はうの袖の大きさ、それはあのくわい偉な九代目の顔が人

形の首のやうに小さく見えたくらゐであつた。

つらねの朗々たる音吐、元祿見えの力強さ、それは到底淺草公園の銅像では想像の出來ぬものであつた。しかも、それはただ「力」だけではなかつた「強さ」だけではなかつた。舞臺一面に溢れた、あの一種の歌舞伎的遊戲氣分といはうか、今の詞でいへば舞臺的ユウマといはうか、あののびのびとした實生活を超越したいうちやうな空氣、それはもう今日見ようとしても決して見られるものではない「むかしを今になすよしもがな」私もこんなことをいふやうになつては、もう老人である。

○紙治のテクスト

鴈治郎が巢林子の原作通りといふのを一度見せたことがあつた。御靈の文樂でも一度それを試みた。しかし、やはり勝手が好いかして芝居の方でも人形の方でも、依然として採用してゐるのは、半二の改作「心中紙屋治兵衞」である。

この夏來た文樂の「炬燵」も、やはり「心中紙屋治兵衞」の紙屋の段（そつくりではないが、それに近いもの）だつた。今度の帝劇のもそれに違ひない。

もつとも、本筋のテクストは、そんなに「心中天網島」と違つてゐるのではない。唯、半二の方だと、幕あきに身すがら太兵衞とちよんがれの傳海坊のくだんがある。既に奧に來てゐる孫右衞門が店

へ出て來て、これをたしなめる。やがて、舅五左衞門の妻がやつて來て、治兵衞に誓紙を書かせ、孫右衞門と連れ立つて歸ることになつてゐる。

巣林子の原作では、女中の玉の詞にもある通り、「西の方から粉屋の孫右衞門樣と叔母御樣、連立つておいでなされます」で、兄と姑とが一緒にたづねてくるのである。

今度の帝劇のでは（鴈治郎が普通やるのもこの式であるが）、孫右衞門が一人でやつて來て、治兵衞に誓紙を書かせ、それを娘のお末に持たせて連れて歸るのである。これはたれの改作か、私は寡聞で知らないが、文樂の人形淨るりでも、このくだんはこの通りでやつてゐる。

これは後段、お末を尼にして、その白衣（びやくえ）の袖に、五左衞門の眞意を記してよこす準備であるに違ひないが、このお末を尼にしてよこすくだんは、半二の改作にもないことである。文樂の人形もこの通りやつてゐるが、これもその私の未知な改作によつてゐるのに違ひない。さういへば五左衞門が金をたんすにいれて歸ることも、三五郎の杯のくだんも善六太兵衞の殺傷も原作はもちろん半二の改作にはないことである。

小さいことではあるが、原作でも、半二の改作でも、幕あきに子供や三五郎が外から歸つてくることになつてゐるのに、今度の帝劇では（鴈治郎の場合も多分さうだつたらう）子供達は店にゐて、三五郎と遊んで居ることになつてゐる。

かういふ風にせん索してくると今日普通に行はれてゐる紙治の臺本といふものは、いろいろな人がいろいろに手を入れて來たもので、餘程片羽なものだといふことが分かる。

私のやうな無精者ではいけない。三宅周太郎君のやうな篤學の士に、一度は詳しく調べて置いてもらひたいと思ふ。

○二つの疑ひ

今度の帝劇の紙治を見てゐて、二つ不審に思つたことがあつた。

第一は宗十郎の治兵衛が書く誓紙である。あんな簡單なことでいゝのだらうかと思つた。

家へ歸つて調べて見たら、巢林子の原作でも、半二の改作でも、孫右衛門が懷から「熊野の午王の群鴉比翼の誓紙」をだして、それに誓文を書かせ、血判を押させることになつてゐる。

熊野の誓紙のことなどは、今の人には分らないとして、せめて血判でもしたらどうだらう。唯、白紙へさらさらと書いただけでは、あんまり賴りなくて、五左衛門をばかにしてゐるやうにさへ見えはしないだらうか。

鴈治郎はどうしたか覺えてゐないが、鴈治郎がどうしようと、それは問題ではない。

第二に、不思議に思つたのは、梅幸のおさんが小春の手紙をたんすの上部の開きだか戸だなだかか

らだしたことである。

これも家へ歸つて調べて見たら原作にも、改作にも、「引かれぬ義理合思ひ切るとの返事、わしやこれ守りに身を放さぬ」とあつた。

極めて秘密な書類でもあるし、おさんにとつては感謝に堪へない文書でもあるのだから、少くともあれは帶の間からでもだすべきものではないだらうか。

これも、今までの型は知らない。この場合、私にとつて、從來の型などは問題でないのである。

▲訂正　續々歌舞伎年代記でも一應見れば好いのに、例の不精をした爲に、九代目の「暫」の時の役割に大分出たらめを書いてしまひました。猪股は新藏、女鯰は女寅だつたと思ひます。但し、まだほんとに調べたのではありませんから、これも間違つてゐるかも知れません。

○西鄕と大久保

山本有三君の力作である。

對韓問題による明治六年の內閣決裂を中心として、西鄕と大久保との兩雄對立を、作者はごく明に描いてゐる。

作者はこの題材に、ほとんどさの空想をも加へてゐない。作者は史實のたん念なスタヂイとアレン

ジメントからこの戯曲を作りあげてゐる。

例へば、第一幕の大久保邸における影繪式なパントマイムである。あのパントマイムの意義は、普通の觀客には、大詰の大久保邸客間になるまでは分らないと思ふが、あれも史實にあることである。島津久光の怒りを被つた西鄕が兵庫の藩公の旅館に大久保を訪ねて、二人で海岸へ出る。泉公の怒りの到底解けないことを悟つた大久保は親友と刺し違へて死なうとする。しかし、西鄕の理性は、自分が身を引いても、大久保に勤王の大業を全うせしめようとするのである。對韓問題における兩雄の對立に、この古い事件を追憶的に對照させたのは作者の働きである。しかし、あれが唯パントマイムだけで、大詰にならなければ、その意味が分らないといふのは損な扱ひ方だつた。私は强ひてパントマイムにする必要はないと思つてゐる。まげ時代の兩雄をはつきりと見せて、たとひ臺詞をいはせても、それを大久保の追憶と思はせる手段はあつたらうと思ふ。

對韓問題で大久保が西鄕に反對したのは、單に政見の相違のみではなかつた。大久保はどうしても西鄕を殺したくなかつたのである。僧月照と海へ身を投じた時から、西鄕は死所を探してゐるのだといふやうなことを今度の芝居の大詰で大久保がいふが、それも史實として傳へられてゐる事である。

作者は政治家としての兩雄の對立を描きながら、人間としての兩雄の對立をも描かうと企圖したに違ひない。然し、脚本を讀み、舞臺を一見したところでは、「人間としての對立」の方は餘りよく現れ

てゐなかつたやうに思ふ。

そして、もし、それが少しでも現れてゐたとすれば、作者の思想とは全く反對なものが現れてゐたのではあるまいか。

例へば、第二幕第二場の大久保居間（内閣決裂後）の幕切れで伊藤と黑田を前にして、火鉢の灰に字を書くところである。脚本を讀んだ時もさう思つたが舞臺を見て、いよいよその感を深うした。あれでは大久保が陰險な策士になつてしまふ。

さういへば、第一幕で、大久保が伊藤から三條岩倉の手紙をもらつて、やつと參議を拜命するくだりなども、史實の通りなのではあるが、作者の書き方が餘り念いりなので、芝居を見て受ける印象は、大久保が餘り利口過ぎるやうに思はれる。

總じて、この劇を見て、さて劇場の廊下へ出てからの印象は、吾人の同情はことごとく西鄕の方へ傾いてゐて、大久保の方は「つきあふのが恐ろしい」といつた感じである。

然し、これは恐らく作者の企圖したところとは反對であらう、私はそれが惜しいやうな氣がする。

第二幕の正院評議室は、十月十四日の閣議、十五日の閣議、岩倉派總缺席の十七日の閣議から、三條公の急病までを、巧に一場にまとめあげてゐる。

作者の苦心は十分諒とするが、當時においてはあれ程の大事件だつた對韓問題が、唯一日の會議で

解決してしまつたやうな印象を與へるのは、どんなものであらう。多少場面はふえても、あの間の兩派交渉の曲折を、もう少し詳しく見せた方が、却つて舞臺にテムポも出て來はしなかつたらうか。一場にまとめ上げた作者の手腕には十分敬服するが、それがために多少盛り込み過ぎて、舞臺を重くした嫌ひがないとはいへない。

十四日の閣議で、大久保が西郷を「卑怯だ」と罵るので、西郷が怒つて「たれが卑怯か、自分の心に訊いて見るが好い」とげんこ骨で卓子をたゝく。それまで默つてゐた大隈が、突然起ちあがつて退席しようとする。「どこへゆくのだ」と西郷が訊くと、「横濱の外國人に夜會へ招かれてゐるから」と大隈が答へる。「ばかつ」と西郷が一喝する――事實は知らぬが、さういつた滑けい事がこの嚴しいゆくな會議の内にもあつたやうにいひ傳へられてゐる。こんな材料でも使つたら、重苦しい會議の場面にも、多少のレリイフが作れはしなかつただらうか。

私がこの劇を通じて、もつとも快く讀み、もつとも快く見たのは 大詰の向島越後屋の寮である。私は作者がこの劇を書くのに餘り多くの空想を用ひてゐないやうにいつたが――そして、それは決して、それのみで非難せらるべきことではないが――この一場には確に作者一流の獨創がある。

史實では、黑田一人がこの隱れ家を探し當てくるのだが(それで西郷はいよ〳〵歸國を急ぐ心になるのであるが)、作者はここへ桐野を連れて來てゐる。その桐野と西郷とのシインが私には一番面白か

つた。あの「天を見ろ」といふ問答も面白い。桐野がその天に向つてピストルを放つのも面白い。

最後の大久保邸は、總てが「說明」で作られてゐるやうに思つた。從つて、正直をいふと、私は多少のけん怠を覺えた。然しこの場面がなければ、一般の觀客には、大久保の心事が分からずじまひになるわけだから、これを省くことは斷じて不可能である。作者は、この戲曲の構成について、もう一度考へて見る氣はないだらうか。

…………………………

役者はみんなよくしてゐた。殊に、勘彌が大久保のあの頁數の多い臺詞をよく記憶してゐたのには感服した。たゞ、演出者の註文であらうが、一體にテムポの緩いのが多少氣になつた。猿之助は桐野があの位にやれるのは當然だとして、私は岩倉を意外な拾ひ物だと思つた。西鄉でさへ「よく踏んばつた」といつて褒めた右大臣の豪腹らしい容ぼう態度が實によく出て來た。幸四郎の西鄉は、例によつて臺詞のぶつぶつ切れないのが殘念だつた。從つて、閣議でも、舌端火を發するまでには至らなかつた。ふん裝態度の巧みなのには敬服した。それから、田之助の伊藤が思ひの外よかつた。作者がもしこの事件における木戶の地位を描いて、伊藤が木戶を去つて大久保についた所以をでも書いたら、この才人の面目はもつと躍如たるものがあつたらう。加藤の黑田は閣議以前がよく、閣議以後が惡い。宗十郎の三條公も、優柔なところが相當出てゐたと思ふ。

……………………………

小村雪岱君の舞臺裝置も、當時を思はせるやうに、小道具の末に至るまでが大凝りであつた。序幕のパントマイムの場面も、兵庫附近といふので、舞子あたりらしい大きな松の木の思ひ切つて出がつたのが利いてゐた。丁度それと同じやうな形の松の木の影が、最後の大久保邸で、庭から障子に映つてゐるのも趣向だつた。

越後屋の寮は向島の小梅にあつたと傳へられてゐる。ここの舞臺裝置も、あの時分の小梅らしい閑じやくさが氣に入つた。（十一月十四日認）

忠臣藏

——本郷座——

○總說

三段目の道行から七段目の茶屋場まで見た。そして、それだけ見ただけても、岡鬼太郎氏の監督の隅から隅まで行屆いてゐるのがよく分つた。

私が見たのは十三日目であるが役者達もよくよく岡氏の監督に服してゐるものと見えて、少しも崩れたところのないらしい、緊張した舞臺を見せてくれた。

今度のこゝの一座はスタアシステムではない。さういふと、失敬に當るかも知れないが、いはゆる「名優」を缺いた一座である。いづれも大して甲乙のない中堅ぞろひの一座である「味」とか「ふくらみ」とか「うるほひ」とかいふものを、この一座に求めるのは無理である。

だが、私は、ほしいまゝに他をしひたげて顧みないやうな「名優」の一人を舞臺に見るよりは、

たとひ「味」はなくとも「ふくらみ」はなくとも、かうした中堅どこによつて作られた、嚴しゆくな舞臺の統一を見る方が愉快である。をかしな詞ではあるが、「アンサンブルとしての忠臣藏」を、私は今度始めて本郷座の舞臺で見ることが出來た。

○本格的なる意義

私はこの「忠臣藏」を本格的なものだとする。

こゝに「本格的だ」といふ意味は必ずしも原作の人形淨るりに忠實だといふ意味ではない。歌舞伎としての立場から見て、本格的な演出だといふのである。更に詳しくいへば、人間の役者が演ずる「歌舞伎」として、古來臺帳の上にも舞臺の上にも加へられて來た考案で、凡正しく適はしいと思はれるものは、必ず採用せられてゐるからである。

○岡氏の演出手法

岡氏の演出計畫は、あくまでも「忠臣藏」を純粹なものにして見せるといふところにあつたらしい。

いつもくどいと思はれるところが、必ずあつさりと片づけられてゐる。

いつも浮いてくるところが、必ずしつかりと抑へつけられてゐる。

いつも役者が本筋をはなれるところが、必ず脫線しないやゝに締めつけてある。

「なくてもいゝもの」は一つもな　い。「なくてならぬもの」のみで、演出が組み立てられてゐる。役者も初めは多少窮屈だつたらうと思ふ。併し、その窮屈の結果は、今までにない純なものを生んでゐる。そして、その純た舞臺から受ける觀客の印象はやはり純な興味である。

そして、その純な興味からいつても「忠臣藏」の尙かつ味はひ深いものであることを知つて、私はいよ〳〵脚本としてのこの作の、決して輕べつ出來ないものであることを悟つた。

以下、自分の見たところだけについて、一段一段覺書を記さう。

○四　段　目

正本通り、判官（秀調）が「力彌、力彌――由良之助は」を二度しかやらないのは、煩くなくて好い。力彌（福之丞）が「いまだ參上仕りませぬ」を、最初は下手の居所を動かずにいひ、二度目にはじめて花道の付際へ出て、向うを見込んでからいふのも、正本通りである。よくこの花道まで出るのを、幾度もやるのがあるが、あれは煩過ぎて、却てうそらしくなる。

由良之助（友右衞門）が驅けつけて來てから、判官の「この九寸五分はなんぢへかたみ」のところで、「かたみ……かた……き」などとしやれのやうなことをいはないで、「かゝみ」といつて、ちよいと

間を置いて、「か　みぢやぞよ」と唯同じ詞をくり返すだけなのも好い。

由良之助が、「委細……」といつたきりで、あとをひれ伏してしまふのも、簡潔で好い。由良之助と九太夫（源十郎）との問答も、簡潔で要領を得てゐる。正本通りだと、こゝはちと間が延びる。今度のかゝり込みやらは模範的だといつて好い。

由良之助の「まだ御了簡がお若いお若い」から、諸士が元の座へ戻る。それから、小聲で由良之助が心腹を打ち明ける。その内に舞臺を廻すのも氣にいつた、（普通は「御先祖代々」「われ〳〵も代々」までやるのであるが、どうもあすこまでやると間が延びて舞臺の緊張と事件の切迫をゆるめるやうな氣がする。）

○五　段　目

勘平（壽美藏）と千崎（八百藏）の出會を正本通りあさき外で見せてくれたのはうれしかつた。久しぶりで、ほんとの歌舞伎を見たやうな氣がした。

勘平が定九郎（訥子）の足へかけたなはを、一度下手へ引いて見て、直ぐ不審に思ひ、足を上へ釣り上げて見たりなどしないのが好い。財布のひもを引張つて定九郎の半身を起したりなどする當て込みなしに、直ぐひもを切つてしまふのも好い。

○六　段　目

ぜげんの源六（甑右衛門）が門口で水たまりをまたいだり、家へはひつてから、そこらのほこりをはたいたりさういつた當込みをしないのが好い。

勘平が着物を着換へながらの捨臺詞も、筋が立つてゐた。一文字屋のお才（錦吾）に財布を見せられて、それをぢつと見る勘平の表情が、自分の懐にある財布と合せて見るまでもなく、既にある深い危惧を表してゐたのがよかつた。ここで餘り驚かずに、煙草を吸ひつけながら、自分の懐にある財布と較べて見て始めて大に驚くやり方は私のとらないところである。

勘平が「打留たるは」といふと二人侍がそれを受けて「打留たるは」といふ。勘平がもう一度「打留たるは」といひながら、刀を腹に突立てるのが、普通の正本通りであるが、今度の勘平は「金は女房を賣つた金、打留たるは」で直ぐに腹へ刀を突き立てゝしまつて、二人侍に「打留たるは」をいはせない。これも、私はこの方が好いと思ふ。

○七　段　目

由良之助が口をそゝぐところ手紙の上包を火に燒くところ、いつもは九太夫が縁の下にゐて水や

火に驚くいろ〳〵な前受仕事があるのだが、今度はこの間、全然九太夫の姿を見せない。おかる（秀調）を下へおろしてから、由良之助が九つはしごを九太夫のゐる緣の下の前へ横に入れるやうな小細工をしないのも好い。

唯、あの手紙を卷返してゐる内に、末の方の切れてゐるのに氣のつくところである。この夏、文樂の人形を見て感心したのは、あすこで由良之助がそんなに大きく驚かないことであつた。その位なことは豫想してゐたといふ程度の驚きしか見せないことだつた。友右衞門は、やはり、普通の歌舞伎通りに可なり大きな表現をしてゐた。

平右衞門（訥子）も、あくまでもまじめで、煩く騷がしくないのが何よりだつた。おかるの「あるぞえ、あるぞえ」で、「あるとは何が」を、さも煩さゝうに短くいふのも好い。勘平の話になつて、「腹切つて、死んだわやい」の「死んだわやい」を大きく張らずに、重く沈めていつたのも氣にいつた。おかるがしやくを起してから水を飮ませるところも、いつものやうな前受を一切しないのが有難かつた。（十一月十七日記）

ある他の「不如歸」

——市　村　座——

二十年——いや、もつと前だつたらう。私がまだ世の中へ出てから間もない頃だつた。國府津から箱根へ行く電車の中で、あるイギリス人と一緒になつた。そのイギリス人は「ナミコ」（英譯の「不如歸」）を國で讀んだことがあるといつた。さうして夫婦自身が全く與り知らない、あゝした離婚が、實際日本では行はれ得るのかと訊いた。私は返答に窮した。

時代は移つた。もう今日の日本では、およそだれでもが、二十何年か前に私を困惑させたイギリス人位の思想は持つてゐよう。いはゆる新派悲劇「不如歸」が元の形で見せられなくなつたのも當然である。

今次の脚色者（川村花菱君）は賢明だつた。彼は原作小說にも拘泥しなかつた。今までの臺本にも縛られなかつた。彼はある程度のオリジナリチを用ゐて、「時代」からいへば、もう「老いぼれた芝居」である浪子武雄の悲劇に、相當の「若返り法」を加へてゐる。しかも、その新脚色者の「若返り法」

が、若い夫婦の浪子武雄を書き換へることによつて行はれずに、老人の片岡中將や川島の後室を書き換へることによつて行はれてゐるのが面白い。

芝居弱い私は、この新しい「不如歸」でも泣かされた。實に殘念だが、あたりにきまりが惡い程泣かされた。多數の見物は泣くか笑ふのが樂しみで劇場へくるのである。大入なのも無理はないと思つた。

だが、私は泣かされたまゝではゐなかつた。どうして、こんなに泣かされるのだか、その原因を窮めなければならないと思つた。その答は案外容易だつた。この芝居には性格も書かれてゐない。思想も書かれてゐない。社會批判も書かれてゐない。嚴しくいへば、人情その者さへも十分には書かれてゐない。書かれてゐるのは唯シチュエイション（境遇）だけである。そして、そのシチュエイションだけが吾人の涙腺を刺激するのである。

しかも、その上に、今次の新しい脚色者は、傳統的な新派悲劇の骨法を巧に現代化して、例へば第四幕の別莊裏庭のやうな新しい場面を作つて、「重吉（老僕）も泣け、幾（乳母）も泣けおれも泣くぞ」といふ片岡中將の臺詞で、見物全部に「泣けぇおい」の號令をかけてゐる。蓋し、泣かさるを得ないではないか。

だが、それにしても、餘りに「理性」のない人生であるのが、吾々にはさびしい。劇中唯一人の口

オグである千々岩が、たとひ惡用するにしても冷靜な理性を持つてくれてゐると救はれるのだが、こいつが又途方もなく目先の見えないデスペレイト・キャラクタなので、どうにも助からない。

だが、泣かされた不滿、感傷一點ばりのさびしさは別として芝居は存外面白く見られた。

その中でも、私の興味は、伊井蓉峰の片岡中將、村田式部の川島の後室につながれた。伊井の中將は序幕も惡くないが、四幕目の裏庭で杯をこぼち寫眞を燒く前後が殊によかつた。一體、この人は「動く役者」「物をいふ役者」の方であるのに、今度は珍しく「動かない役者」「物をいはぬ役者」としての價値を見せてくれた。村田の川島の後室は、氣品もあり、腹もあり、情愛もあつて、實に近頃での收穫である。始終、左の手先のしびれる科も、わざとらしくなくて巧であつた。出るのは唯一幕であるが、私には深い印象を受けた。

水谷八重子の浪子も成功である。序幕に高島田で始めて出て來たところでも、可憐に美しい中に、軍人の娘らしいさつぱりしたところのあるのが好い。二幕目の電話の幕切れも眞に迫つた。逗子の濱邊の「早く歸つて頂戴よ」も、昔の新派式でなく、今のテムポで行つたのがよかつた。

大矢の小島少將も人物が氣にいつたが、片岡中將に對する態度が餘り不遠慮過ぎた。軍人社會では、少將と中將とでは、大變な階級的差別があるのではあるまいか。但し、これは脚本が惡いのかも知れない。

雪岡、藤井、南、田邊の漁師もよかつた。この漁師達の對話で、あの場面を舊套から救つたのは新脚色者の働きである。殊に裸の子が藤井の漁師を迎ひに來るのが私には氣に入つた。
柳の千々岩は、一番新派臭を帶びてゐた。どこかで一遍、あのマニエルを洗ひ落してくる必要がありはしないだらうか。脚本の指定にはどうあるか知らないが、浪子の前で仰向けに寢轉んでしまふなどは言語道斷である。「僕はけふは愉快だ」といつてゐるが、あれでは「僕はけふは自暴だ」である。
花柳の武雄、これは役を振つた人が無理である。（十一月十八日記）

「春雨傘」と「太十」

――明治座――

T君。

今月最初の芝居見物として、ゆうべ明治座を見た。敵討だけを殘して「春雨傘」の全部と「太十」とを見たのだから、病弱の僕としては大努力だ。

「春雨傘」は櫻痴居士のものとしては、可なり佳い方に屬する作だと思つてゐたが、今度通して見て見ると、やつぱり不徹底な作だといはざるを得ないね。札差の大口屋治兵衞が武士階級に反抗して、業を捨てゝ俠客曉雨になるのも分かる。その曉雨が小屋者あがりの釣鐘庄兵衞に差別撤廢を說くのもうなづける。唯その動機と經路とに甚だしい不純と不徹底とのあるのがあき足らない。この三つの階級の對立（それは闘爭といふ程組織的なものにはなつてゐない）を少しでも當時の社會經濟史的立場から觀察描寫したなら（そして、それは福地櫻痴といふ人にとつて、決して不可能なことではなかつたと信ずる）、この作はもつとまじめなものになつたらうと思ふ。櫻痴居士は餘りに前受の好い「狂言

作者」たらうとし過ぎたのではなからうか。

この芝居では、しきりに「粹」だとか「意氣」だとかいふことが稱へられてゐるが、舞臺に現れた實例では――少くとも僕一個人にとつては――一向「粹」でも「意氣」でもないことが多いね。總てが唯「粹がり」だ、「意氣がり」だ。今度は幸ひに曉雨をやる役者が吉右衛門といふ、どつちかといへば生野暮な人だから好いやうなものゝ、役者によつたら實に鼻持のならない場面が出來上らうといふものだ。どうだい。君、さうは思はないか。

久しぶりで、通し狂言にして見せてくれた親切は感謝するものゝやつぱり前半はつまらないね。ただ筋を賣るだけのものだね。但し「折かん」で丁山と葛城の對立はちよいと面白い。源之助の丁山は、たとひ年はとつてゐても、「自分の家へ歸つて來たやうな」藝で、なんともいはれない妙味があるね。福助の葛城も、書おろし當時にはまだ生れなかつた役者としては、なかなかよくやつてゐる。だが、あの丁山にしても、もう少し書き方が徹底してゐたら、もつと面白い性格が浮き出たに違ひないと思ふ。つまり、あの女の境遇と環境をもつと丁寧に書くのだね。さうすれば、きつともつと面白いものが出來上つたに違ひない。惜しいことをしたものだ。

この芝居で、いつでも僕が一番面白いと思ふのは、あの並木の暗討で敗北して、諏訪町の立田屋まで、曉雨に連れられて行く間の釣鐘の心理だ。作者はその心理を詞にも科さにもはつきりは書いてゐ

ないが、役者としては、あすこが工夫のしどころで、見物としても一番あすこが樂しみなところだ。だが、今度の友右衛門は、實に殘念ながら、あすこで失敗したね。第一、たらひで足を洗ふところで見物を笑はせたが、あすこは決して見物を笑はせてはならないところだ。曉雨のだした煙草入を返すところでも、曉雨が置きつぎをした杯をあふるところでも、見物が笑つたが、あすこいらだつて、決して見物を笑はせてはならないのだと思ふ。どうだ、君、さうは思はないか。あの間の釣鐘の心理は、決して唯のふいて腐れではないと思ふ。いはんや駄々をこねてゐるのではないと思ふ。やがてくるのは、あのせつぱつまつた自殺だ。庄兵衛役者はそれを考へなければならないと思ふ。

「嬰兒殺し」を見て泣く

――帝國劇場――

私は現在、自分の生活態度としても創作態度としても、極力センチメンタリズムを排してゐるのであるが、持つたが病の「芝居弱」で、ちよいとでも舞臺からセンチメンタルな聲が響いてくると、もうどうにもたまらなくなつてしまふのである。誠に無念でもあり恥かしいことでもあるが、先月も「不如歸」でさんざんに泣かされてしまつた。今月の帝劇の「嬰兒殺し」に至つては、更に激しく泣かされてしまつて――うそでもなんでもない――實際あとの油屋の店先を一場、フオアイエで休ませてもらつた位である。

「なあに、そりやあ君の體のせいだよ。體が弱つてるから、神經が鋭くなつてゐるのさ。體がなほりやあこんなものを見て泣くものか……」

私の友達はかういつて笑つた。然し、私は決してさうは思はない。幸四郎の巡査と宗之助の女土方で、この劇曲の初演を見た時は、私もまだ壯健だつたが、やはり泣かされた。宗之助が巧かつたので

「泣かされた」程度は今度以上だつたと思ふが、當時は體が丈夫だつたので、今度ほどは疲れなかつたといふだけである。現に、今度の帝劇では、この暗い一幕の間に、腦貧血を起す婦人が時々あるといふではないか……

そこで、私はある疑ひを起した。

「芝居は果してかういふ風に書くべきものであらうか」といふ疑惑である。かういふ書き方はいはゆる「くすぐり」の丁度裏返しなのではあるまいかといふ疑問である。餘程以前ではあるが、私は井上正夫の「大尉の娘」を淺草で見て、ひどく泣かされたことがあつた。そこで、私は直ぐ井上の部屋へ出かけて行つて、半分は冗談だつたが、「かういふ芝居で人を泣かすのは一種の詐欺だ」といつて、彼を責めたことがあつた。「嬰兒殺し」を今度また見て、私が作者に怨まうとするのもまたそれである。

一體、この作者は舞臺の上で一人の人間を責めて責めさいなむのが好きである。「同志の人々」の場合もさうである。「嘉門と七郎右衞門」にもその傾きがある。中でも、もつとも殘酷なのは、この「嬰子殺し」である。

女土方杉原あさが嬰兒殺しの大罪を犯してゐることは事實である。然し、彼女をしてこの大罪を犯さしむるに至つた根源はどこにあるか。何物がこの女土方をこれ程までの窮地に陷れたか。だれがこの女土方をかくまでにいぢめてゐるのか。作者はそこに「まはり合せ」あるひは「運命」といつた

もうろうたる動機の外何物をも見てゐない。作者は女土方に對する姦惡なゲエゲンシュピイラアである「社會」といふものに對して、まるで目も耳もふさいでゐるのである。

女土方を責めさいなんでゐる者の存在を、知つてゐるにしても、知らずにゐるにしても、作者が全く無視してゐるといふ事實は、やがて作者自身が女土方を責めさいなんでゐる結果とならなければならない。

作者は決してさうではないと否定するだらう。然し、以上の考察によれば、「作者は唯見物を泣かせるためにのみこの芝居を書いた」といはれても仕方がないだらう。

唯泣くだけを目的にして劇場へくる有閑觀客は、かういふ芝居を見て、さぞ堪能するだらう。しかし、「明日働く力」を得ようとして劇場へくる勤勞階級は、決してかういふ芝居を見てはならない。

三宅周太郎君はアクが强過ぎるといつたが、私は太郎冠者氏にしては寧ろあつさりし過ぎたと思ふ。

コロネイション・リキウを見て、それでもいくらか救はれた氣持で、私は劇場を出ることが出來た。

（十二月十三日）

再び「嬰兒殺し」に就いて

――山本有三君へ――

「嬰兒殺し」に就いて私の書いた斷想（私は自分であれを批評だとは思つてゐない）が作者山本有三君を「あきれ返」らせたさうである。

しかし、私は山本君のプロテストの全文を讀んで、私の感想の決して「病中の失言」ではなかつたことを知ることが出來て、却て安心した。

「作者は『社會』といふものに對して、まるで目も耳もふさいでゐる。」

私はから書いた。然し、私のここにいふ『社會』といふ詞は、山本君が考へてゐるやうなもうろうたるものではない。「社會の罪だ」とか「社會組織が惡いからだ」とかいふやうな、そんなぼんやりしたことではない。

私は前の感想でも書いた。たれが――何物が――この女をこんなにまでいぢめてゐるのだと。私はそれがはつきり知りたいのだ。それを知つて、そいつをにくみたいのだ。そいつをにくんで、さうい

ふ奴を根絶やしにしたいのだ。

社會を見てゐるからこそ、自分はかういふ作品を書いたのだと、作者はいふ。こゝに山本君がいふ『社會』といふ詞と、私の、作者がこれを見てゐないといふ『社會』といふ詞とは、その認識の程度において全然意味が違ふのだ。

唯、社會の悲慘事を單に悲慘事としてのみ報道するなら、劇詩人の手を煩はす必要はない。新聞の社會記事で澤山だ。否、新聞の社會記事の方が、却て現實的で、遙に効果的である。

山本君は私の斷想を讀んで興奮して「あきれ返」る前に靜に劇詩人としての自家の任務を考へなければならなかつた。

私が「かういふ芝居を見るな」といつたのは、「かういふ社會の事實を見るな」といつたのではない。書き方がいけないから、かういふ芝居は見るなといつたのである。一個の社會的事實としては、寧ろかういふ問題をもつと深く見なければならぬといつたつもりである。

私は藝術に必ずしも「露骨」(それの必要な場合もあるが)を求めるものではない。しかし、一個の社會問題劇でありながら、作者の社會批判のどこにもうかゞはれないやうな作品は、斷じて排斥しなければならぬと信じてゐる。なぜといへば、さういふ作品は、少しも人間の理性に訴へないで、感傷にのみ訴へるからである。さうしてセンチメントのみへの訴を享樂することの出來るものは、有閑階

級のみであるからである。

山本君は「切々として内に訴ふるものがあればこそ、人ははじめて動かされるのだ」と、いつてゐる。ところが、事實は決してさうではない。見物は馬鹿だ（私などは、その馬鹿の中でも大馬鹿の方だ。）みんな欺されて泣くのだ。くすぐられて笑ふやうに、これでもかこれでもかと涙腺を突つつかれて涙をこぼすのだ。「切々として内に訴ふるもの」とは何だ。詞は美しいが、畢竟それはセンチメントの刺激以外の何者でもない空疎なものなのだ。

私はさういふものから芝居の觀客を解放することが、新時代の劇詩人の重大な任務の一つではないかと思つてゐる。私は敬愛する山本有三君をいはゆる「狂言作者」にはしたくない。事實、山本君は決して「狂言作者」ではないのである。然し「嬰兒殺し」においては、實に遺憾ながら、山本君は可なり多く「狂言作者」であつた。いふまでもないことではあるが、私は決して作の巧拙を論じてゐるのではない。唯作者の態度を難じてゐるのである。

最後に、私が「かういふ芝居を見てはならない」と書いたのが、決して「命令」でないことは、凡日本の文章の分かる人には分かつてくれることと思ふ。如何なる場合、如何なる意味においても、私に大衆を「命令」する權力はない。

私は、唯ひたすら、山本君に、もう一度しづかに考へて見てもらひたいと懇願する。その上で、も

し私が誤つてゐるなら、更に教へてもらひたいと思ふ。山本君の最初のプロテストは、餘りに非論理的な大言壯語に過ぎなかつた。私は實に實にそれを遺憾に思ふ。（十二月十九日）

「昭和忠臣藏」を見て

――本郷座――

○新派の脚本

伊井、喜多村、河合の老巧はもちろんとして大矢、小堀、花柳、菊波、柳、大東、村田、雪岡、梅田など、いづれも手ぞろひのところへ、この頃は水谷八重子といふ新時代が更に一枚加はつてゐるのだから、凡この一座でする芝居で當らないのはないわけだが、それが必ずしもさう行かないのは脚本のせゐらしい。先月も「不如歸」の方は、まあ好かつたが、「江島屋」の方がいけなかつた。今月もひどく樂しみにして見に行つたのだが、どうも脚本が頂戴しかねた。

○變痴奇論

「假名手本忠臣藏」に對してもし變痴奇論が許されるなら、「昭和忠臣藏」に對してもそれが許されな

ければならない……

などと、しかつめらしく斷るまでもない。どうも、この「昭和忠臣藏」といふ脚本、餘りにも動機が薄弱で、展開が非常式である。

作者はまるで現代の社會機構といふものを知つてゐない（知つてゐないはずはないのだが、脚本の上では知つてゐないといはれても爲方があるまい。）作者は一人の金融資本家が如何にして發展し如何にして沒落するかを、まるで見てゐない。作者は簡單に、赤穗の城主鹽谷判官の沒落と鹽谷商會主鹽谷高貞の沒落とを同じものにして取扱つてゐるが、これが抑もの誤りである。

鹽谷商會なるものは、いづれ鈴木商店か高田商會のやうなものであらう。私は如何なる意味においても、かういふ種類の商會主に對しての一點の同情をもつことが出來ない。況んやこの鹽谷商會主なる男は、妻ならぬ妻ををとりにして資金融通のために高師直の歡心を買はうとしたのである。それは實際高自身がいふ通りである。もしさうでなければ、早野などが、あんなに加穗代と鹽谷との關係を隱したがるはずがないからである。

私の同情は自然作者が適役として書いた高師直に集注される。また別の意味で、私は蝮のお市をも氣の毒に思ふ。もちろん、師泰にはにくむべき點はどこにもない。お輕を早野に奪はれたといふ點では、藥師寺の心事にさへ私は一掬の同情を捧げたい。

さうして、私の目に映じた力彌は、いくら支配人の息子とはいひながら、學生の癖に、おせつかいの出しやばりである。早野勘平はまるで世の中のことを知らない情痴の徒である（どう考へたつて、あんなことで自殺をする必要はない。作者は強度の神經衰弱だと斷つてはゐるが。）藝者加穗代は厚顔にして無恥である。大星支配人は實に善人であるが、大詰の帝國ホテルへ來て、これも頭腦に異狀を來してしまつた。

どうも、から見られてしまつては、この芝居も滅茶滅茶であるが、實際、正直のところ、私の舞臺から受けた印象はこれだつた。

○役々の成績

大矢の高師直が第一の出來である。臺詞（せりふ）廻しの自然なのは事新しく褒めるまでもないが、あの相當女好きでゐながら、女に對する態度の表面さつぱりしてゐるところが好い。外國で長く生活したといふところもどこかに見えた。伊井の大星は七段目の吉原が好い。特に村上喜劒に蹴倒されるあたりの全く無抵抗な態度が、ちよつと他の人には出來さうでない。喜多村の加穗代は、臺詞（せりふ）廻しに新しい工夫があつた。それは從來の新派的臺詞廻しを避けようとする苦心と見た。そして、それは相當成功してゐた。河合の蝮のお市は、思ひの外、さら〳〵とやつてゐた。あとで後悔するのが詰まらないが、

ちよいと痛快なところのある役である。八重子のお輕、これが一番自然だつたといふことはいふまでもない。作爲のあとの少しも見えないのがよかつた。安評當死。（十二月十二日）

人形淨るり斷想

○はしがき

私は歌舞伎劇の批評をする。しかし、私は一度でも自分にそれをする資格があると思つたことはない。

なぜといへば、私は淨るりの演奏について全く無知だからである。太夫の語り口についても、三味線の彈き方についても、てんで心得がないからである。

人形淨るりといふものが創始せられてから、歌舞伎劇はおびたゞしくその影響を受けた。それどころではない。傳來の歌舞伎劇の大半は、人形淨るりその者の移植だといつても過言ではあるまい。

それ故、私のやうな淨るりの無知が歌舞伎劇の技巧をうんぬんするのは、あだかも色盲が繪畫を論ずるやうなものである。

私の歌舞伎評の如きは、畢竟「素人評」であるに過ぎない。

しかも、その私が人形淨るりその者を見ての感想を誌すのである。それが批評にならないのは分り切つてゐる。單なる素人の感想としても、恐らくは的を外れてゐることが多いだらう。私は唯、私一個で自ら學び得たと信ずるところを覺書して私自身の糧とするのみである。

○看客の態度

關東の大震火災後、私は一年間大阪にゐた。その間に、私のしようとした爲事の一つは、文樂座の研究であつた。

だが、その計畫は遂に行はれなかつた。

その理由の大きな一つが、私自身の怠慢であつたことはもちろんである。私は文樂の若手の太夫、若手の三味線彈に三四の知遇を得た。然し、私は一度でも義太夫節を學ばうとしたことがなかつたばかりでなく、その道の藝談をさへ彼等から求めなかつた。私は唯彼等の私生活の意外にも近代的であるのを知つて、それが傳來の技藝に影響するところがありはしないかと、かげながら憂慮したぐらゐなことに過ぎなかつた。人形つかひには遂に一人の知遇をも得ることが出來なかつた。

その時分文樂座はまだ燒けなかつた。興行時間は大抵朝から夕刻までで、八時間から九時間はやつたやうである。大阪の通人は席をとつて置いても、決して始めからは見ない。好い太夫が出る時分を

見はからつて出かけるのである。然し、私のやうに、なるべく長いものを通して見たいと思ふものは午前から出かけなければならない。その上、私のやうな初學者は一刻も人形から目を放すことが出來ない。非常に疲れる。ある場合には居眠りも出る。もうさうなると、たとひ目が覺めても、頭腦が朦朧として、印象が鮮明を欠いてくる。

だが、それより感興を妨げるのは、大阪の見物の態度である。一般に大阪では、觀劇は「遊興」の一種に過ぎないことになつてゐるのであるが、たとひさうでない種類の看客にしても、文樂へくるのは淨るりを「聽き」にくるのであつて、人形を「見」にくるのではない。中には「人形は邪魔だ」と公言する人さへあるのである。

從つて、人形つかひの見物に對する態度も反射的になる場合がないでもないやうである。私はしばしば見物が人形を侮り、人形つかひが見物を侮る場合を目擊して、少からず感興をそがれた。

さういつたわけで、私はその一年間に、可なりしばしば文樂座を訪れたにも關らず、私の收穫するところは誠に少かつた。

ところが、今度の新橋演舞場では、既にけふまでに學び得たところだけでも、在阪一年のそれ以上におよんでゐる。その理由の最大な一つは、東京の看客の態度のまじめな點である。

一つは珍しいからでもあらうが、東京の見物に一人として人形を侮るものはないやうである。もち

ろん、太夫三味線彈きに對する尊敬は、歌舞伎役者に對する以上である。
この群衆心理は劇場内を異常に靜粛にすると共に、太夫三味線人形つかひをも緊張をさせずには置かないのである。

○寺小屋の陰うつを

今度の「菅原」でもつとも動かされたのは、寺子屋だつた。
古靱太夫の寺子屋は、全曲を通じて極めて陰うつであつた。そしてその救ひがたい陰うつさに私は打たれたのである。
むかし私は大阪の文樂で、先代大隅の寺子屋を聽いたことがある。その時の印象としては、後の松王の泣き笑ひが餘りに技巧をろうし過ぎると思つた外、ほとんど何も殘つてゐないが、概してその語り口ははでであつた。明るかつた。
歌舞伎芝居の方でこの頃採る演出手段も、概してそのはでで明かるい方である。
そこで、どこではでになるか、どこで明かるくなるかと考へて見ると、それは主として源藏の解釋(インタプリテイション)如何にあるのではないかと思ふ。
主人の子を救ふためには他人の子を殺しても構はない――源藏が簡單にかつ平氣でかう思へば、こ

の戲曲は明かるくなる。この場合、源藏は封建道德その者の權化で、人間としての感情はまるで持ち合せない入になるのである。從つて「せまじきものは宮づかへ」の一句も、ほんのうはべの言譯で、心からの歎きではなくなるのである。

如何に主人の子を救ふためとはいひながら、他人の子を身代りに立てるといふことは殘酷至極なことである。だが、その殘酷至極なことも、士道には換へられない。誠に堪へがたいことではあるが、どうもやむを得ない――もし、源藏がかう思ひながら、涙にひたぬれながら小太郎をうつとすれば、この一段はおびたゞしく陰うつになつてくる。從つて「ことによつたら母もろとも」も「お主のためをわきまへよ」も「せまじきものは宮づかへ」も、總て血を吐くやうな心の聲となるのである。

古靱太夫の源藏に對する對度は確に、この後者の人間的解釋であつた。古靱の源藏は封建道德の光輝ある權化としては現れないで、封建道德に縛られて苦しみながら血を吐く思ひで忍從する一個の陰慘な人間として現れた。

人形の動きも、この解釋に一致してゐた。「互に顏を見合せて」から「共に涙にくれてゐたる」の前後の、あの源藏夫婦のさびしい暗い立姿は、きりで刺すやうに私の心を刺した。

寺子屋の原作に果してそれだけの人間味があらうか。問題はこれである。しかし、私は「氣弱うては爲損ぜん、鬼になつて」といふ詞や「弟子子といへば我子も同然……報はこちが火の車、追つつけ

廻つて來ませう」といふ詞を、決して輕々に聞き流してしまふことは出來ない。一體、時代淨るりのほとんど總てに盛られてゐる思想は封建道德であるが、淨るり作者の常に描寫するところは、封建道德の明るさではなくて、封建道德の陰うつさである。

從つて、歌舞伎劇なども、淨るりから移植せられたもの、その影響を受けたものは、陰うつで暗いのがその本來の姿である。淨るりに優れた喜劇の皆無であるのを見ても、それは分らう。

この頃の歌舞伎劇が無暗と明るいのは照明設備の發達にも因してゐるだらうし、衣しやう道具の豪奢によるところが多いだらうが、そのもつとも大きな理由は、俳優達が歌舞伎本來の陰うつな姿を忘れてしまつてゐるからである。

私は決して「陰うつ」を禮讃するものではないが、偶々古靱太夫の源藏を聽いて、淨るり本來の封建道德的陰うつさを知ることが出來たのを、歌舞伎の本質に對する暗示の一つとして、喜び受けたのである。

そこで、思ひだすのは、私が嘗て非難した菊五郎の源藏である。成程、菊五郎の源藏は極めて陰うつであつた。人によつては、今度の人形も、動かない點では、菊五郎に優るとも劣らないといふだらう。だが、菊五郎の源藏の陰うつさは、寫實から來た陰うつさだつた。古靱の源藏の陰うつさは、象徵から生れた陰うつさである。從つて、私は古靱の演奏を菊五郎の演技以上だと信ずると共に、依然と

して淨るりに寫實を移入しようとする菊五郎の源藏に反對するものである。

しかも、人形の源藏は、松王がいきなり首をけに手をかけようとすると、さうはさせずに、自分で首をけの上に片手をかけ、「性根をすゑて……見分せよ」といふのである。

人形はやはり人間より多く動いた。

○佐　太　村

菅原三段目の賀の祝を、省略なしに歌舞伎芝居で見ることは、もう時間を惜しむやうになつたからでもあるが、見物の方でも、もうかうした長幕は喜ばなくなつたからである。

だが、どんなに長くても、どんなに退屈でも、この一段に省略を加へることは、作意の破壞である。さいはひに、人形の方では、この佐太村の一段がいまだに少しの省略をも加へられずに演出されるので、原作尊重の我々には、有難くも又辱けない。

この一段は、更に三節に切られる。茶せん酒、喧嘩場、櫻丸切腹がそれである。白太夫は既にこの日の早朝、櫻丸に會つて、その自殺の決心を聞き知つてゐるのである。しかし、淨るり作者の常に企てる技巧として、最後の一節に到達するまで、白太夫は決してその底を割つてはならないのである。從つて、茶せん酒から摘草、三女房料理のくだりまでは、舞臺はあくまでも明るくほがらかでなけれ

ばならないのである。やがて、松王と梅王の喧嘩になる。一まつの暗雲が春の日をかすめる、終に、櫻丸の切腹となつて、喜びの家は急轉して悲しみの家となり、救ひ難い封建道德の暗黑が忽ち舞臺を占領してしまふのである。

この作意、この三段の變化は、もはや人形淨るり以外では見られないことになつた。殊に注意すべきは、この一段の三げん作曲である。三女房料理のくだりのほがらかな連彈、それが「南無あみだがさ打かぶり」と枯れ枯れになる糸の變化、それは到底歌舞伎のチョボでは味はひ難いものだと思つた。

○二つの笑

「聞きもおよばぬ茶せん酒」で、白太夫と櫻丸の女房八重が聲を合せて笑ふ。

この笑はあくまでも明るく暖かでなければならない。

「ヤイ松王、そちがこの願ひを見れば、勘當を請たいとな。」「如何樣、口は調法な物じやな。主人への道立、へそがくねるわい。」この前後の白太夫、笑は、もはや唯の明かるい笑ではない。一種の苦りと曇りとのこもつた笑である。强ひていへば、櫻丸の悲劇の前提としての笑である。

茶せん酒の笑は、つばめ太夫がやつた。

勘當願書の笑は、新大隅太夫がやつた。

そして、太夫が違ひながら、よく前後の照應を示してゐた。

○人形の衣せう

人形と歌舞伎とが、絶えず相互に影響を受け合ふことは、誠にやむを得ないことであるかも知れない。

然し、それが爲に人形が絶えず本來の素ぼくさを失ひつつあることは、悲しむべき現象だといはなければならない。

車引にしても、喧嘩場にしても人形の衣せうが、以前から見るとずつと歌舞伎に近づいて來たことは事實である。

大正八年の七月に、文樂の人形淨るりが有樂座へ來たことがある。

その時も同じ「菅原」が出たが、その時の佐太村の梅王は薄紫太じまの布子で、松王はあられ(？)の裃だつたやうに、私のノオトには書いてある。喧嘩場でも、歌舞伎のやうに、はだぬぎになつて、今度のやうに美しいじゆばんを見せたりなどはしなかつたやうである。

多少の時代的變化はやむを得ないとして、少くとも、佐太村の松王の裃姿などは、人形劇として保

存して置いて好い方の型ではあるまいかと思ふ。

これはほんの一例である。

○沼津の幕あき

伊賀越の六段目沼津の幕あきは進行曲風の輕妙な三味線で始まる太夫の「富士見白酒名物を、一つ召せ召せかごにめせも」糸に合せて調子づけて歌はれるのである。

淨るり作者の慣用手段ではあるが、やはりこの一段も、明かるくあけて暗く閉ぢるのである。しかも、單に明かるくあけるといふだけではなくて、曲意に「街道の賑ひ」「旅人の往來」などの聯想されるのが面白い。

あさぎ幕が切つて落されると、富士を背景にした街道の下手寄りに、深々と頰冠りをした老人の平作が身を屈めて、さびしさうにたき火にあたつてゐる。

この一瞬間の風情が、私には忘れられない。

平作をつかつてゐるのは玉次郞だつた。親父形の名人である。白太夫もこの人だつた。紙治五左衞門、千本の彌左衞門、野崎の久作など、みんなこの人である。私は中でも白太夫が好いと思つた。

この人自身がやゝ前屈みになつて、人形を前に、ひよこすかと手すりへ現れてくると、もうその瞬

間に、劇中の「考人」の全幅が描きだされたやうに感ずるのは、不思議である。

○十兵衞の問題

十兵衞といふ役は、歌舞伎の方では、ひどくむづかしいものになつてゐるやうだが、人形の方ではそれ程複雜な表現はしないやうである。

「せせなげにさいたかきつばた、よい床へ活けたいのう」も、唯普通の世辭である。娘に勸められて泊る氣になるところも、たゞ「上手な娘のもてなしに」原本通り「ころりと」なるだけのことである。平作を自分の父親だと知つてから、お米を嫁にくれといふところも、ほんの金を置いてゆく手段に過ぎないといふやり方で「わしやこなさんにほれたわいの」も、至極あつさりしたものである。

つまり、人形の方では、まじめ一方で好いのである。少くとも、私にはさう思はれた。

ところが、歌舞伎の方では、色氣がなければいけないとか何がなければいけないとか、いろいろむづかしい注文があるやうである。

原作の淨るりでは、そんなに複雜な表現を要求されてゐない役で、歌舞伎へ移植されてから、妙に面倒な役になつた例は、この十兵衞以外にも、まだ澤山ありさうである。

○津太夫の平作

私は津太夫といふ人も餘り好まない。これは唯趣味の問題である。前にもいふ通り、私に淨るりの巧拙は分からないのだから。

だが、沼津の平作だけは、ひどく氣にいつた。

「一肩行つては立留り……二肩行つては息を繼ぎ」のまづ始めがよかつた。「けふは結構な天氣ぢやなあ」「向うの立場にどじやうの名物がござります」なども、原作にある文句ではなくて、捨臺詞かなんぞのやうに、ほがらかに、自然に聞えたのは敬服である。

だが、それよりも奥の千本松原で、十兵衞にいひ悟され、「さやうなら、もう歸りましたよ、旦那樣おさらば」と、さびしくあきらめて、歸りさうにしながら、いきなり十兵衞のわき差を拔いて、腹へ突き立て、命をかけて敵のありかを探り聞く、あの前後の懸命さは、到底仁左衞門などに見られるものではなかつた。

もちろん、それは玉次郎の人形と相待つての表現ではあつたが……

○十　種　香

私は歌舞伎の「十種香」を餘り面白いと思つて見たことがない。それは私が昔の名優のを見てゐないせゐかも知れないが、いくら名優を列べて見せたところで、前後を切られた「十種香」だけでは唯あれだけのものではないかといふ氣がする。

ところが、今度人形で見て、それが人形劇としての存在理由をはつきり知ることが出來た。

私が人形劇としてこれを見るのは、今度がはじめてではない。餘程以前に、明治座かどこかで、先の紋十郎のを見たことがあつた。だが、その時分は、奥庭を見て「こいつはケレンを見せるだけだな」ぐらゐにしか考へなかつた。

然るに、私が今度感心したのは、寧ろそのケレンなのである。さうして、そのケレンにこの一段の存在理由を見いだしたのである。

もちろん、それは後の奥庭に關する問題であるが、私のこゝにいふケレンとは、人形つかひの變幻出沒ではない。人形つかひが、どこから突然現れて、どこへ突然消えようとも、それはこの問題に關係したことではない。もちろん、裃の早變りなどは、子供だましに過ぎないと思つてゐる。

主要な點は、八重垣姫が白になつてからの狂ひである。あれは到底歌舞伎では見られない。人形劇獨特のものである。人形でなければ不可能な表現である。いくら雀右衛門が人形を模しても、とてもあれだけの活躍は出來なかつた。

八重垣姫は既に人間でない、女でもない。諏訪明神ののり移つた人間以上のあるクリエチユアである。白い毛を振亂しながら、かぶとが空を飛んで行く。更にその上空を、すそを亂して八重垣姫が飛んでゆく。その勢ひ、その念力、到底それは地に卽した人間の企ておよぶところではない。

八重垣姫を使つたのは新紋十郎である。大阪滯留時代に、娘形の使ひ手として、私の常に囑目してゐた蓑助といふ人らしい。

よく使つた。必死な努力であつた。殊に、白になつてから左を文五郎が助けたので、人形は一層生きて來た。

○傳　界　坊

紙屋では傳界のちよんがれが面白かつた。つばめ太夫と勝市と門造との技藝の總合である。かういふものは到底歌舞伎では見られない。

おさんは「その淚が……」を古靱が、はしたない恨みらしく語らないで、暗くさびしい絕望の詞のやうに語つたのと、文五郎が消えいるやうに人形をぢつと抑へてうつむかせたのが、印象に殘つた。

まだ子供の榮三郞が、娘のおすえを使つてゐたが、人のかげになつても、人形の生きてゐたのが手柄だつた。得てして子供の人形は當て込みになるものであるが、これはあくまでもまじめだつた。無

用な動きは一つも見られなかつた。前途有望な少年である。

○すし屋

千本櫻のすし屋を人形で見るとやはりこの場でもつとも重要な人物は、彌助の維盛であつて、いがみの權太は副人物に過ぎないといふ印象を受ける。

歌舞伎の方で、いがみの權太が主人公に見えるのは、多くこれを座頭どこの役者がやるからであらう。從つて「內外見廻し表をしめ、上座へ直し手をつかへ」から後の、維盛と彌左衛門との對話を、あまり重く見ないで、いつもさらさらとやつてしまふからだらう。

人形で面白いのは、權太の引込みである。「おふれのあつた內侍六代、維盛彌助せしめてくれん」で妹のお里のすがるのを「蹴飛ばしはり飛ばし」大慌てに慌てて、すしを取りちがへ、一散に下手へ驅けいるのである。

歌舞伎の方では、さうした輕い引込みやうはしない。例の花道でやかましい見えをするところである。

だが、考へて見れば、これも人形の表現の方が正しいやうである。歌舞伎のやうに落ちついてゐては、をけの間違へやうがないやうにも思はれる。

だれか、歌舞伎役者で、一つ思ひ切つて、人形の權太の引込みをやつて見るものはないだらうか。

○お光の野性

「百姓の内へ改まつた、用があるならはひらしやんせ」

さういつて、お光はお染の方を見返りもせずに、平氣で鏡の中の自分の顏を見てゐる。ここにお光の野性の現れがある。

火のついた線香で、お染の顏を突つつきさうにする。人によつては、これを人形の當て込みだといつて非難するだらうが、私はかうした科をもお光の野性の表現の一部として、むしろ喜び受けたいと思ふ。

さうした小さい科だけをいふのではない。全體として、文五郎は、前段のお光を、思ひ切つて野育ちの無邪氣な娘らしく使つてゐる。さうして、そこに都育ちのお染との對照をかつきりと描きだしてゐる。歌舞伎の役者では、到底こゝまで思ひ切つて野性をだすことは出來ない。

すし屋のお里についても、同樣なことがいはれる。あの率直、あの無邪氣。到底それは人間の芝居では見られないところのものである。

○舞臺の整理

主要人物の人形には、少くとも一つに三人の人形つかひがついてゐる。首と胴と右手を使ふのが主な人形つかひで、あとの二人は、左手と足とを分擔して使ふらしい。

從つて、一度に舞臺へ六七個の人形が出る場合には人形つかひの數が十七八人から二十人以上になる。

それでゐて、人形と人形とがいれ違ふやうな場合に、決して人形つかひがぶつかるやうなことはない。

訓練の結果ではあらうが、その整理の好いのには敬服の外はない。

てんでに「自分一人」で舞臺へ出てゐながら、十人十五人となると、直ぐに舞臺の混雜を來す人間の役者達よ。恥づかしいとは思はないか。

○監視

文樂の人形を見て、私の常に受ける印象は、これである――

あれは人形つかひが人形を使つてゐるのではない。人形が自分で動いてゐるのを、人形使が監視し

てゐるのである――
人間の芝居の方では、二つの我といふことがいはれる。役者の持つ一つの我が他の一つの我を監視しなければならないのである。しかし、その二つの我は一つの肉體に宿つてゐるものであるから、到底はつきりは分離し難いものである。そこで、アウトズゲスチオン（自憑）といふやうな苦しい解釋も出てくるのである。いづれにしても、人間の役者は、到底イゴイズムを離れることは出來ないのである。
そこへくると、人形と人形つかひとの關係は、ずつとはつきりしてゐる。人形と人形つかひとは一にして二である。人形つかひはあくまで第二者として人形の監視が出來るのである。人形は、人形つかひの冷靜で嚴格な監視なしには、少しでも動くことが出來ないのである。
かくして、ヘヱジがいつた「表現の統一」は、人形劇特有のものとなつてくるのである。かくして、人形劇のみが眞の演劇だといふ說も生れてくるのである。（七月十九日）

舞臺の色彩

(1)「齋藤太郎左衞門」

——大正五年七月——市村座所演——

日本の舊劇の舞臺——形と色と線と——には、世界のどの國にも見られぬ形式美がある。併し、吾人は「習慣」から來た鈍感から、屢それを何でもないもののやうに思つてしまふ。つい當り前のこととして見過ごしてしまふ。そして、その模倣とも見れば見られるラインハルトの樣式的な舞臺やグランキル・バアカの模樣風な舞臺にわけもなく驚嘆の目を見張る。これは悲しい滑稽である。

吾人は時々立ち留まつて、自分自身を顧みなければならぬ——自分の惡いところを知る爲でなく、寧ろ自分の好いところを知る爲に。そして、その好いところを失はぬ爲に。

勿論、日本の舊劇の舞臺は、希臘劇のそれのやうに純なものではない。同じ時同じ場所に寫實があるかと思ふと象徴がある。怪奇があるかと思ふと自然がある。いろんなものが雜然紛然と入り混つて

ゐる。併しその全體としての色調には――その不純なものを取り去つて考へた色彩には――到底歐羅巴の劇に求められぬ單純と簡素と端正とがある。その色の質樸で明快な配合と、その線の率直で謹嚴な交叉とには、いつ見ても見飽きぬ樣式美の永遠性がある。

古き美を古き美として保存せしめよ。新しき美を新しき美として發達せしめよ。古き者に新しき何者をも加ふる勿れ。新しき者に古き何者をも顧慮せしむる勿れ「新」と「古」とは密接した平行線である。互に相見る。互に相觸れる。しかも、決して互に交叉することはない――これが今の私の考へである。

私は「太平記曦鎧」といふ芝居を、こなひだ市村座で生れて始めて見た。そして、前に述べたやうな考へから外國人のやうな心持で、日本の舊劇の舞臺美を隅から隅まで味はゝうとした。

序幕第一場齋藤屋敷表門の場は日本舊劇傳來の簡素な舞臺面である。白壁と黑板から成る低い塀がある。黑い冠木門の黑い扉が閉ざされてゐる。白い壁に黑い框をとつた、大きな武者窓の後に荒い簾が懸けてある。黑と白との外には殆どなんにもない。

四角い白い紋のついた着物を着て、菖蒲革の袴を穿いた舊劇傳來の足輕が三人、各六尺棒を手にして、門の前で立ち話をしてゐる。これが門の潛り戸から引つ込んで、舞臺が空虛になると、花道から賴員の妻早咲か子供の力若を連れて來る。早咲は夫が宮方の陰謀に加はつた事を六波羅方なる父の太

郎左衛門へそつと告げに來たのである。

早咲の著附は濃い紫の無地である。力若の著物は鶸の無地である。濃い紫は舊劇が屡氣丈な武家女房に著せる色であるが、誠によくその「心」を現してゐる。紫といふ色は場合によつて輕浮にもなれば堅實にもなる不思議な色である（紫を著た堅氣な令孃と紫を著た移り氣な藝者と列べて考へて見給へ。前者は餘計に堅氣に見え、後者は餘計に移り氣に見える。）鶸の無地も舊劇が好んで悲しい運命を持つて出て來る武家の子役に著せる色であるが、その頼りないやうな繊弱いやうな感じが誠によくその「心」を現してゐる。母の紫と子の鶸との調和の好いのは勿論である。

早咲と力若とが門の前へ來て音なふと、武者窓の簾をはねて、前の足輕が三人顏を出す。早咲の身分が分かると、潛り戸を明けて母と子を中へ入れる。（原作ではなかなか門を明けない。そこへ太郎左衛門が乘物で歸つて來る。早咲がこれに取り付く。「これは〳〵。娘か、孫の力若か。」と言つて父が飛び降りる。それから三人で中へはひるのである。誰の改作か知らぬが、齋藤の乘物を抜きにしたのは、舞臺面の變化から言つても、戲曲の筋から言つても、許し難いことである。）

舞臺がもう一度空虚になると、花道から慌ただしく賴員が駈けつけて來る　　若し、妻が齋藤へ内通に來たのなら「身ぐるめに生けては置かじ」とするのである。賴員は鈍い織物の著物に同じやうな袴を穿いてゐる。これも舊劇に在り來りの武士の裝であるが、その鈍い色が落ちついた柔かな感じを

與へて誠に氣持が好い。若しゴオヅン・クレエグにかういふ布を送つたら、かれは喜んでそれを「ハムレツト」の伯父の王や母の王妃に用ひたらう。かれがモスクワの美術座で用ひた燻べた金のやうな衣裳も可なり鈍い感じを與へたが、日本のかういつた織物に比べるとまだまだ刺戟の強いものであつた。

賴員の頭と頭の拵へは、稍柔弱過ぎる感じを與へたが「早咲御所に在りし時、忍び契りし」人としては、この位の優しさを持つてゐなければならないかも知れぬ。

賴員は門まで來るが、門の扉が悉く堅く閉ざしてゐるので、塀を越えて中へはひるのである。併し、今度の市村座では塀の外でうろうろしてゐる內に道具が廻つてしまつた。あれは日本の舊劇で屢見るやうに、塀の外に足場（それが見物にはつきり見えてゐても構はない）を取りつけて置いて、平氣でそれに足をかけさせて、乘り越えさせてしまつた方が好かつたのである。

廻ると、齋藤家の庭先である。これも舊劇に在り來りの所謂「陣屋」と稱する型の單純な舞臺である白い紙の障子と白木の柱とが全體の調子を作つてゐる。高二重から舞臺へ降りる階段も飾りのない白木である。上手に小高く太鼓の吊つてある部屋が出來てゐる。太鼓の皮は建築の白木よりは濃く古びてゐて黑い三つ巴を大きく染め出してゐる。下手の下の方には舊劇在り來りの小柴垣が三尺ばかり顏を出してゐる。この簡素な舞臺の單調を破るものは、正面の襖の白と鈍い淺葱の荒い横段である。併

し、これとても決して刺戟的なものではない。襖に續いた床の間の壁も白である。床の間には軸一つ懸けてなくて、鎧だの弓だの刀だのが置いてある。主人の人物と、周圍の境遇とを如何にもはつきりと思ひ出させる舞臺面である。

早咲と力若とが、鴇色の無地の著物に黑い無地の帶をしめた腰元二人に案內されてはひつて來る。早咲の紫に力若の淡綠とが腰元達の淡紅に柔かな調和を與へながら、しかも自分達をはつきりさせてゐる。そこへ髮も白ければ鬚も白くて顏の稍赤い齋藤太郎左衛門が、薄い茶色の縮珍らしい著物を著て出て來る。白髮と赤い顏との組み合せも舊劇在來の型であるが、堅實或は一徹な老爺を思はせるのにこれ程適切な配色はない。

太郎左衛門が早咲から賴員謀叛の次第を聞いてゐる間に、淨瑠璃の文句に合せて、隱れ聞く賴員の姿を、用のある時だけ下手の小柴垣から出して見せるのも、人形から來た日本の歌舞伎の素朴な藝術を思はせて面白い。

父を味方に入れようとした早咲が失敗すると、賴員が庭先へ躍り出て、我と我が脇腹に刀を突き立てる、早咲と力若が驚いて馳け降りる。この時、賴員は肌を脫いでゐるので、その襦袢の白と妻の紫と子の淡綠とが全く新しい色の配合を形作る。

間もなく早咲も自害するが、これは原作にもないことであるし、折角舞臺の色の楔をなしてゐた紫

がなくなる（これも肌を脱ぐので、頼員と同じ白になるのである）上から言つても、よくないことである。

太郎左衛門が孫の力若を小脇に抱へて、太鼓へ近づく間の薄茶と薄綠の配合は惡くはないが、太鼓の一擊と共に太郎左衛門の手を放された力若が、父母の側へ駈けよつた時の色の配合は、白が二つに薄綠が一つといふ弱さで、とても太鼓を打つ太郎左衛門の凜とした姿には釣合が取れぬ。早咲はいつまでも紫で置きたかつた。

二幕目は「八歲の乙の宮」を預つてゐる永井右馬頭の屋敷の內部である。戰は旣に六波羅方の勝利となつてゐる。

太郎左衛門の主人常磐駿河守は俘にした天皇の寵姬三位の局に思ひを寄せるが、その戀の叶はぬ怨から、その生みの子たる八歲の親王を無き者にしようとする。その使に太郎左衛門がやつて來る場面である。

舞臺は日本の舊劇に屢見られる「御殿」の型であるが、前の二場から見ると餘程簡素を缺いゐる。金襖に土佐繪風の松島を畫いたのも稍煩さい感じがある。

人物の色彩も、ここへ來ると餘程混雜して來る。八歲の若君が先代萩の鶴千代のやうな裝（褪紅色と古代紫と白とのアレンジメント）をして手習をしてゐると、鶸色の腰元とお納戶色の腰元とがその

側に侍してゐる。そこへ花道から主人の右馬頭が前の賴員と同じやうな鈍い色の織物の上下で出て來る。右馬頭が若君の詠まれた哀れな歌を讀んで泣いてゐると、そこへ奥から三位の局が、濃い淺葱に縱のある裲を著て（菅原の御臺を思はせる扮裝）出て來て、慰め顏に盆踊の帷子を若君に著換へさせ、同じ裝をした右馬頭の一子鶴千代と一緒に踊を踊らせる。

この踊帷子のひどく「近代的」なのが、私には氣に入らなかつた。白地に赤い藤と紫の藤とを染めたのは、この戯曲の第一段にある「紫ならぬ紅の藤」を利かせたものらしいが、模樣の今めかしいのが惡いのである。それに眞紅の帶も强過ぎていけない。吉右衛門君の部屋で見た五渡亭國貞の似顏繪に依ると、（勿論、それは實際の芝居のとは色が變へてあるのかも分からないが）踊りの子供は殆ど無地に近い黃味を帶びた著物に、春駒の手綱を見るやうな薄紫と白との段だらの帶をしめてゐた。私はこの衣裳の方を遙に好もしいと思つた。

六波羅方へ使に行つた右馬頭の妻の花園が歸つて來る。花園は薄紫の著附に黑地に金糸で千鳥を縫にした掛を羽織つて、右の小脇に美しい切子燈籠を抱へて來る――天皇の子を切れといふ謎に。

黑地の掛は如何にもしつかりした女性を思はせる。この美しい武家女房に「死の使」を象徵したやうな燈籠（切子といふ詞の洒落ばかりではない。死者を招くといふやうな意味で、この燈籠は二重に悲しい意味を持つてゐる）を抱へさせて出したところに、如何なる悲劇をも模樣化しないでは置かな

い日本の昔の作者の特異な技巧が現れてゐる。

有馬頭は六波羅方ではあるが、齋藤に對する意地から、我が子の鶴千代を若君の身代りに立てうとする。そこへ太郎左衛門が白つぽい織物の著附に撫子の紋を大きく白く抜いた黒い半素襖をしてやつて來る。舊劇に屢見る惡い運命の「使者」の裝である。赤い肉を著た足が後から見ると殆ど尻のあたりまで見える。この赤い肉と卵子色の足袋との調和も好い。

有馬頭は我が子に若君のいつもの裝をさせて、太郎左衛門の前に出す。太郎左衛門は直ぐにそれを見破る。そこで夫婦の者は、それでは踊の最中に若君を賺討に討つてくれと頼む　實は我が子を身代りに立てるつもりで。

檜垣を畫いた道具幕が引かれる。花道に作り物の秋草が二つ三つ置かれる。太鼓の囃子に連れて、若君や鶴千代と全く同じ踊帷子を著た子供が大勢、花道の揚幕から出て來て、道具幕の前を下手から上手へ走り入る――子供はみんな美しい花笠を冠つてゐるが、この花笠が又近代的で好くない。原作には「かざしの花の染帽子」とあるが、どんなものか私は知らない。團貞の繪ではなんにも冠つてゐない。兎に角、今度の花笠はひどく今めかしい。

道具幕が取れると、直ぐ踊の場になる。舞臺の空から大きな切子燈籠が、前と奥と二行に下がつてゐる。背景は灯入りの屋敷の遠見である。秋草の作り物が方々に置いてある。子供達は既に輪を作つ

てゐて、輪の中に眞紅の無地の著物を著た花園が美しくはつきりと立つてゐる。輪の外の上手前に太郎左衛門がゐる。下手奥に右馬頭がゐる。下手の張物にくつついて、子供達と同じ裝ひをしたお囃子の歌唄ひがごたごたと立つてゐる。簡素な舞臺としては人物の配置に不快な混雜がある。

舞臺の設備も賑かに騷がしいばかりで一向しつとりとした味がない。第一燈籠が大き過ぎる。明かりのつかぬのも物足りぬ。私は寧ろ燈籠を遠見の屋敷の軒に小さくかき込んで、灯入れにした方が好くはないかと思つた。

踊り子の人數も多過ぎた。精々七八人のことである。力若と鶴千代と若君との位置が絕えず見物にはつきり分かつてゐなければ、この場の戲曲的緊張が八分通り減殺されるからである。

眞紅な著物を著た花園が銀扇を開いて、「切れさ、切れさ。」と音頭を取りながら、絕えず若君を庇護して我が子を太郎左衛門に突きつけるやうにする情景は、美しく又悲壯である。出來るなら、右馬頭にも扇を上げて、音頭が取らせたかつた。

太郎左衛門は若君をも切らず、鶴千代をも切らずに、隱し入れて置いた我が孫の力若を切る。美しい花笠を冠つた儘の小さい首が、一徹な老爺の手に高く擧げられた時、私は日本の昔の作者の非凡な繪畫的手腕の前に跪いた——たとひ花笠が氣に入らなくても何でも。

原作ではここで、右馬頭が我が子の髻と自分の髻とを切り落すことになつてゐる。この舞臺の變化

が今度は行はれなかつたやうである。

この戯曲に就いては言ひたいことが澤山ある。併し、ここには唯色彩の一面ばかりをノオト代りに書きつけて置くのみである。

(2)「伊　勢　音　頭」

私はこの作に人生を見ない。運命を見ない。人間をも見ない。或は見ても、極めて薄弱に見る。その代り、私はこの作に舞臺を見る、極めて巧みに且美しく織りなされた舞臺を見る。當時の所謂「際もの」今で言へば「新聞種」から兎にも角にも、これだけの舞臺を案出した頭腦は決して侮ることが出來ない。

序幕の第一場「相の山」は、舞臺の上に見て嘗て感心したことがない。併し、讀んで見ると、實に美しい舞臺を想像させられる――殊に、藤浪左膳の出までが好い。平舞臺。向う一面の杉林。眞ん中に杉の葉で作つたお杉お玉の小屋がある。お杉お玉が三味線を弾いてゐる前を、參宮の仕出しが大勢通る。中に比丘尼が一人ゐて、びんざさらを振りながら「しまサアこんサアなかサアあちらの姉サアこちらの坊サア……」などと歌つてゐる。

この賑やかな舞臺の幕が、「大阪はなれて」の木遣で（これも賑かなものに違ひない）明くと、花道

から古市の女郎お岸、仲居蔦の、千の、かむろ小てる、みよしなどの艶めいた女連れが、衣裳の上に揃の練の浴衣を著て、賑かに笑ひさざめきながら出て來る……

私はここを讀むと、いつでも泉鏡花氏の「笈ずる草紙」の最初の一段を思ひ出す――いづれも赤緒の雪踏二枚裏で歩を惱み、五月霽で日のあたる坂の山路を登つて來る「もうちつと急いでお步きツてば、ぢれつたいね。」と前に立つた一番少いのが、邪慳に手拭を引いたので、片端に縋つて中に立つた、首へ環にして緩く手拭をかけて居る投島田の新姐は、煙の立つてる煙管を手にしたまま、ぐいと手繰寄せられて思はず前へ出たので、いま吸つけやうとして雁首を押着けてた殿の老妓は、不意に火皿を引手繰られたから氣ぬけのした狀、姉さん被の口元に吸口をあてがつたままで立停つて、「あら。」といつたが默つて見て居る……といつた、あの美しい叙景である。

お岸の一行がお杉お玉に錢を投げ與へてゐると、又木遣になつて、花道から、萬次郎と大藏と丈四郎とが、衣裳の上に浴衣を引張り、手拭を鉢卷にして、駕籠を舁いで出て來る――

大藏「エツサツサ」丈四郎「さや豆コ」萬次郎「枝豆コ」

と、賑かに囃して來る。その跡から奴の林平が、柳樽と提重と大小三組を手拭で括つたのとを擔いで、迷惑さうに出て來る。萬次郎達は遊びに飢ゑて、駕籠舁の眞似をして來たのである――駕籠の中には道で捉へた見知らぬ美しい娘がはひつてゐる――

榊「申し何卒駕籠やつて下さんせぬかいナア」ト榊振袖にて御師の娘の形にて駕籠の垂をあげる。

萬「ほんにとんと忘れてゐた、酒の相手にする、あの娘爰へ呼べ〳〵」大ニ心得たりと云ふ儘に、駕籠より手を取り誘ひける、ハヽアヨイホウ」ト榊が手を取り萬次郎が側へ突据ゑる……

遊蕩氣分に滲み通つた美しい舞臺面である。

萬次郎が榊を酒の相手にしようとすると、お岸が怒る。榊を萬次郎が追ふと萬次郎をお岸が追ふ。一同ごつちやになるところへ、藤浪左膳が陣笠に野袴といふ裝で出て來て、これから戯曲が稍本筋にはひるのであるが、本筋にはひつてからは一向面白くない。

第二場の「山田の宿屋」は嘗て舞臺の上に見たことがない。併し、この場の終にある密書の爭ひは、これを全々違つた形式で、屢舞臺の上に見る。卽ち野遠見のやうなところで、大藏丈四郎林平の三人が賑かな歌(「南蠻がらしに唐辛」とかいふ歌である。よく覺えてゐない)に合せて滑稽な立廻りで密書を爭ふのである。この舞臺の興味は、「鈴ケ森」の飛脚と雲助二人とのつなぎのだんまりのそれと全く同じである。近頃「伊勢音頭」の「通し」と言へば、いつもこの野道の密書爭ひから始まつて、二見ケ浦へ續くやうである。

第三場「二見ケ浦」では

又立廻りの內夜明鴉數多飛んで鳴く、正面の岩の向へ四間餘の紅ばりの旭半分出る。貢「アリヤ

モウ日の出、ト丈四郎を引布き大藏を捻上げ、片手にて狀を開き見て、「宛名は德島岩次郎殿へ、蜂須賀大學より」ト兩人振解き起上るを見事に投げ、又來るを見えよく抑へ、狀を見て「ア、讀めた」ト膝を叩く、チョンと柝の頭、兩人のこづくをぐつと抑へる、きざみ拍子木、宜しく幕。

といふ最後の一節が、いつ見ても好い。大抵いつも舞臺で見る貢は敵役の一人を膝の下に敷き、一人の腕を捩ぢ上げながら、立身で、後向きで、手紙を朝日に透かしながら讀む。「アリヤもう日の出」（普通「嬉しや日の出」と言ふやうである）といふ詞も、「ア、讀めた」（普通唯「讀めた」といふ）といふ詞も、簡潔で力がある。唯この頃では「四間餘の紅ばりの旭」といふのを、電氣などでやるので、甚しく古劇の氣分を破ることである。

二幕目孫太夫内の場も、遺憾ながら私はまだ舞臺で見てゐない。併し、神聖なるべき代々の祭事を背景にした物慾と色情との舞臺面は可なり效果を收め得られさうである。但し、その惡にいつも伴ふ滑稽が何れも餘り巧みでないのが殘念である。この荒菰、三寶、御祓鈴扇などから成る清々しい舞臺へ、たとひ抱帶に丸綿帽子といふ町風の拵はしても、艶な目つき物腰は俘はれぬお紺が訪ねて來るところは、「五大力」の源吾兵衞内程ではないにしても、可なりに美しい效果があらうと思ふ。

この幕の初めの部分で、舞臺全體の祭事——祝詞、神樂、神子舞など——を背景にして、主要人物が花道で芝居をするところも、注意すべき日本古劇の舞臺使用法である。

練の白丁に千早をかけた神子姿の榊も、序幕とは又違つた舞臺の色彩となるに違ひない。
三幕目古市油屋の場は子供の時から幾度となく見て來た舞臺である。普通「伊勢音頭」と言へばこの一幕だけをやる事に極つてゐる程有名な場面である。併し、私は餘り巧いのを見ないせゐか、戯曲に內部的の生命がないからか、そんなに感心したことがない。但し、殺しになつてからは好きである「慘酷を模樣化した」とでもいふやうな日本古劇特有の舞臺面が面白いのである。伊勢音頭の賑かな音樂掛聲を背景にして、却つて場面を陰慘にした作者の技倆にも感心する。
衣裳は吾々が普通見るのと、臺帳に書いてあるのとは大分違ふ點がある。貢の裝なども臺帳には「黑羽重の袷黑縮緬の單衣羽織」とあるが、近頃見る著附は大抵白絣のやうである。そして、それが殺しになつてから、舞臺の色彩に大層役立つやうである。踊子の裝なども、臺帳には「花符緋縮緬の揃」とある。ところが普通見るのは唯揃の浴衣である。これは勿論臺帳通りの方が好からう。
四幕目福岡貢切腹の場については別に言ふこともないが、前の殺しとこの四幕目とを、「神領に血をあやす穢を流す大夕立」といふので、凄まじい雷の音でつなぐのは面白い。この戯曲が貢の死で終らずに、「急所を外れた養生叶ふぞ」といふ希望のある左膳の詞で終つてゐるのも、日本の古劇としては珍しい。

(3)「賀の祝」

――大正六年正月　歌舞伎座所演――

「菅原傳授手習鑑」は一體色彩に富んだ淨瑠璃であるが、中でも並木千柳が書いたと言はれてゐるこの三段目　「車引」から「賀の祝」　が一番色彩に富んでゐるやうに思はれる。

「賀の祝」の一段がこの戯曲の他の部分と違つてゐるところは、その著しく寫實的な點である。櫻丸は奥に隱してあるといふことの外、作者はこの一段に何等歌舞伎風のトリックを用ひてゐない。松王の苦忠は尙この一段でも隱してあるが、それは隱してある儘にして置いて、決してこの一段を味はふに差支はない。松王を不孝の子不忠の臣と考へてゐても、この一段の鑑賞に誤まりは生じないのである。芝居では、白太夫に罵られて家を出てから、松王が泣いたりなどするが、原作には全然そんな感情は仄めかしてないのである。

要するに、十分色彩に富んでゐながら、しかも飽くまで寫實的なのが、この一段の特色である。喉かい人情が冷たい義理に厭しつけられて行く徑路が、絶えず自然人事の景物色彩を利用して飽くまで

情緒的に貫いてあるところも、この一段の特色である。最初に出て直ぐ引込む十作といふ一人の百姓の外には、全然小さい役を用ひずに、始から終までを、主要人物のみで動かしたのも、この一段の特色である。主要人物の數が七人で、その内一人が老父、他の六人が三つ子の三夫婦であるといふところにも、作者の色彩的對照に對する趣向が窺はれる。

私はこの一段を古く八百藏の白太夫で見た。それから歌六の白太夫で見た。それから、大阪の文樂座で人形のを見た。今度の歌舞伎座（仁左衛門の初役の白太夫）で、丁度四回目である。併し、私は何度見ても、この一段を面白く思ふ。

歌舞伎劇では、三人の兄弟（殊に松王と梅王）に、寫實を離れたグロテスクな假面と衣裳をさせて、色彩の多いこの一段を一層色彩的にしてゐるが、人形の場合はさうでなかつたやうに思ふ。櫻丸は勿論、松王も梅王も唯の布子を着て出たやうに記憶してゐる。歌舞伎劇に於ける「車引」の一場が衣裳色彩に於いて操りの模倣であることは明かであるが、「賀の祝」の歌舞伎衣裳は人形のそれとどういふ關係があるのであらう。人形から出たこの種の歌舞伎劇に、往往人形以上に非寫實な服裝の見られるのはどういふ訣であらう。私はそれを面白い問題であるやうに思ふ……

前置が長過ぎた。例に依つて、私の見たこの一段の舞臺の色彩を、今度の歌舞伎座で見た通りに書いて行つて見ようと思ふ。

道具立は舞臺上手に櫻と梅と松とが由ありげに植ゑてある外、何の奇もない常足二重の農家である。普通は、下手垣根の外に、角釣瓶の栽つた井戸側があるのであるが、今度は三女房料理の件が省かれてゐるので、それも見られない。この簡素淡彩な舞臺が、若い夫婦達の登場に依つて、俄に色彩の濃度を增して來る面白さは、羨むべき昔の作者の技倆故である。

十作の件（茶筅酒）と八重の出とが省かれて（八重は既にもう來てゐることになつてゐる）、直ぐと春と千代の出になる。これも、實は花道を摘草しながら出るのが普通であるが——「梅王松王兄弟の、女房が來る道草も、女子の手業笠に摘込み、蒲公英薺蒿枸杞の垣根を目印に」とあるやうに——今度は何もせずに直ぐと本舞臺へ來てしまふ。

春は藍鼠の裾に松竹梅の小さい模樣のある著附に、黑の帶で、眞赤な扱と紫の半襟が、艶めかしい。割鹿子とかいふ髮にかけた手絡の藍色も人目を引く。

春から見ると、千代はずつと地味である。鼠の著附に、黑の帶で、半襟も沈んだ色のをかけてゐる。唯、扱の藍の目のさめるやうなのが色めかしい。

白太夫が茶の石持に黑い帶といつた田舍の年寄の晴著らしい裝で二人を迎へると、直ぐ奥から八重が出て來る。

八重が出て來ると、私達の視力は悉くその濃艶な色彩に吸ひ寄せられてしまつて、一時は春の色氣

も千代の艶めかしさも、見えなくなつてしまふ——八重は濃い紫に櫻草の裾模様のある振袖に、赤い錦の帶を幅廣に垂れて、目の覺めるやうな赤い手絡を、滴るやうな島田髷にかけてゐる。

暫くすると、私達の瞳は又廣く明いて、春や千代の姿をもう一度映して來る、さうして、この三人の美しい女の對照が、舞臺に著しい色彩の高調を響かせて來る。

これから三女房料理の件になるのであるが——「てんでに俎板擂粉鉢、米炊桶にはかり込、水いらずの相嫁同士、笑ひ興て切刻、ちよき／＼／＼と手品能味噌擂音も賑はしゝ」とあるやうに——この美しい抒情的な場面をも、今度はすつかり省いてしまつてゐる。いつもは料理の拵へが出來てゐないと言ふ白太夫が、今度はもう俺がして置いたと言つて、直ぐ三人に膳を運ばすのである。そして、何といふ合方か知らぬが、いつも料理の間に使ふ賑かな音樂を、三人が膳を運ぶ間にほんの僅か聞かせるだけである。

茶筅酒を省いたのは好い。摘草を省いたのはまだ我慢が出來るとして、三女房料理の件を省いたに至つては、餘りのカツチングである。この一段が春のやうな賑やかな曖かさから、秋のやうに冷たい寂しさに移る一種の情調劇であることは何人も認めるところであらう。かくては、櫻丸の死を急ぐのみで、作者の心を苦しめた前段後段の對比を餘りに無比した演出法ではあるまいか。

併し、蔭膳の件が、僅にその前段の曖味を存してくれたので、私はやつと安心の太息を吐いた。

鼠小紋の羽織を引つかけて、千代から貰つた茶の頭巾を冠つた白太夫が、日傘を翳して八重を連れて、氏神詣に出かけた跡へ、松王と梅王とが、相前後して遣つて來る。

松王は紫と白の格子へ松の縫を散らした著附である。梅王は白と青との市松へ紅梅を散らした若々しい著附に、茶繻子の丸ぐけを締めてゐる。二人とも顏にグロテスクな隈取をしてゐる。二人が出ると今までの寫實的な世話物らしい舞臺が急に大時代な歌舞伎めいた空氣になつて來る。

やがて起る松王と梅王との喧嘩は、前の陽氣と後の陰氣とを繼ぐ花やかにも勇ましい楔である。一家圖繇の賑かさは、この一節を頂點にして、だんだん寂しく暗く、主人への義理へ沈んで行く。

松王は肌を脱ぐと、濃淺葱は松の模樣のある襦袢になる。梅王は肌を胴ぐと、紅梅模樣のある眞赤な襦袢になる。松の襦袢と梅の襦袢が、一俵宛の米俵を持つて爭ふ機に、花を持つた櫻の枝が一本折れて二人の前へ落ちる。櫻丸の悲しい運命を、相爭ふ二つの色の間へ、他の色で染めたのが面白い。喧嘩の間二人の女房が、同じやうに夫の大小を兩袖に抱へて、柴折戶の外にうろうろしてゐるのも面白い。

白太夫が歸つて來る。松王も梅王も、違つた意味で父に罵られて、すごすご家を去つてしまふ。(今度の松王は、ここの引込みに躊躇ふ千代の帶を無理に引く。帶が解ける。その解けた帶でそつと淚を拭くといふやうなことをしたが、私は厭な型だと思つた。いつぞや延若の櫻丸が丁度これと同じやう

なことをした。前にも言ふ通り、ここの松王は少しも寺子屋を準備しないで好いのである。）

二組の夫婦が去ると、直ぐと櫻丸の悲劇が始まる。八重を驚かして奥から出て來る櫻丸は、藤色に金箔を散らした黒の肩入りのある著附で、お納戸色の帶を締めてゐる。褶廻しの鶸が痛々しい。羽左衛門といふ役者の柄がさう見せるのか知らぬが、この著附は「下郎」らしい感じよりは「落ちぶれた主人」らしい感じを與へた。藤に黒の肩入を、反對に黒に藤の肩入にしたらどうだらうと思つた。それでは、色氣がなくなるかも知れない。三津五郎の時も同じやうな衣裳だつたが、主人らしく見えなかつたことを思ふとやはり、役者の柄がさうでないのかも知れぬ。お納戸の帶も借物らしく見えた。

切腹になつて、櫻丸は先づ黒襟赤の襦袢になり、直ぐ又下の白になる——日本の芝居には珍しくないことだが、やはりいつ見ても美しい變化である。悲しい變化である。

悲劇は終つた。再び梅王夫婦の出るところにも白太夫が筑紫へ行く旅裝束になるところにも、もう格別言ふことはない。

(4)「妹背山」

——大正六年三月——歌舞伎座所演——

Die Dramatiker älteren Stils bewirkten die Handlung durch das szenische Bild, die Vermittlung

von inneren Vorgängen und dramatischen Voraussetzungen durch das epische und lyrische Wort.—Frau G. Litzmann.

火事に遭つてから、もうやがて一週間になるが、私はまだ泥だらけな反古や水の滲み通つた本の中にゐる。この整理はいつになつから出來ることであらう。

その紙屑と泥の山の中からボンのリツツマン夫人が自然主義的戯曲を論じた小册子が無事に出て來た。何の氣なしに頁をばらばらとやると、偶と前に掲げたやうな文句が目にはひつた。

直ぐさま「妹背山」の總評となるべき文句である。「妹背山」には技巧があるのみである。舞臺的繪畫があるのみである。抒情と叙事との詞があるのみである。

山の段では戀する若い男女が二つの首になる。御殿では戀ひ狂ふ他の少女が脇腹を抉られる。併し、吾人はそれをさして恐ろしいとも殘酷だとも思はない。總てが舞臺の技巧だからである。總てが作者の趣向だからである。人間もない。人生もない。唯美しい場面のシリイズがあるのみである。

私はこの芝居の通しを、一度文樂座の人形芝居で見たことがある。殊に山の段は「妹背山」と題して文藝協會が企てた新演出を見たことがある。勿論、歌舞伎劇としては（團十郎菊五郎のは見た記憶がないが）子供の時から何度見てゐるか分からない。

併し、今の私にはそれらを細に比較して論じる餘裕がない。私の頭はまだ火事の混雑で一杯になつ

てゐる。私は今度の歌舞伎座で見ただけの舞臺を、極めて大まかに書くことが出來るだけである。

山の段は劇場全體を舞臺にしてしまふ。

平土間全部は舞臺の中央に見える吉野川の下流である。本花道と假花道とは兩岸である。川を境にして――即ち平土間を境にして――パラレリズムの芝居が行はれる。即ち、劇場全體が二つに切られて、その右左で並行的に悲劇が進行するのである。

西洋にもパラレリズムの芝居は昔から澤山ある。自然主義的な近代の社會劇でも、便宜の上からパラレリズムを使つた例が澤山ある。併し、多くは同じ室內の二つの卓で行はれるパラレリズムか、隣り合つた二つの部屋で行はれるパラレリズムか、精々思ひ切つて、往來を隔てた二軒の家で行はれるパラレリズムである。淺學な私は、まだ川を隔てたパラレリズムを西洋の戲曲で讀んだことがない。況や、劇場全體を二分するパラレリズムに於いてをやである。

「妹背山」の山の段一場は、古今東西を通じて大規模なパラレリズムの舞臺である。

「妹背山」の作者は、この山の場を總てパラレリズムの技巧から書いてゐる。作者は先づ吉野川の急流を舞臺の中央に置いた。そして、その左右にキヤプレツト家とモンテエグ家とのやうに相確執する大判事の家と太宰の家とを置かうとした。併し、この山奥へこの二つの家を持つて來るには、何等かの合理的な境遇がなければならない。そこで、前者を入鹿に反抗する子息久我之助が「勘氣の山住居」

とし、後者を娘雛鳥が男戀しさに母をいびつた出養生の下館とした。ロミオとジュリエットは、作者の技巧で、領地境の川を隔てて對立した。

總てがこの對立から始まる。第一の技巧から第二の技巧が生れる。第三の技巧から第四の技巧が生れる……

太宰家の亭には雛壇が美しく飾られてゐる。腰元達の裝ひも華やかである。殊に雛鳥の日映しいやうな赤い振袖……

それに引き換へて、大判事の山住居は初めから暗く寂しく沈んでゐる。人數も久我之助一人である。その裝ひも黑である。道具も黑い經机である。

二つの家には、一つも共通な色がない。

思ひを籠めた戀文が女の家から川へ投げられる。

忠義の願を占ふ柏の若葉が、男の手から同じ川へ流される。

文と木の葉は色も違へば心も違ふ。同じ水の上に浮んでも二つは終に會ふ時があるまい。

岸の上に降り立つた久我之助の袴の模樣の美しさは、仄に「戀」を思はせるが、胸の火の燃えるやうな雛鳥の色にはとても比べられぬ。

大判事が假花道から歸つて來る。貞高が本花道から歸つて來る。男は織物の裃である。女は濃い紫に縫模樣のある裲襠である。この二人にも目に見える色彩の共通はない。二人は同じ心を持ちたがら、互にそれを見せまいとする。

併し、唯一つ、實に唯一つ、二人の心を裏切る共通な色彩がある。それは何であらう。二人が一樣に携へ歸る花の盛りの一枝である。

總てが色彩を異にする中に、唯一つ同じなこの櫻の花は、やがて二人の親に共通な「義理」の象徵である――「恩愛」の物化である。

花ながらに流るれば吉、枝ばかり流るれば凶――二人は子供の命に關して、互にかういふ約束をする。

勿論、久我之助は入鹿に降參しはしない。雛鳥も男を捨てて入内はしない。男は父の前に腹を切る。女は母に首を落される。

しかも、男は女の命を助けようとして、態と花の儘櫻の枝を流がす。女も男の心を安めようとして、盛りの儘の花を流す。

櫻の花は飽くまで一致する。「義理」は一致する。「恩愛」は一致する。

永く相敵視した兩家に始めて橋が渡される。その橋は船橋のやうに急流の上を繫ぐ雛の小道具であ

る。道具の内に小さな駕籠がある。駕籠の内には雛鳥の首がある。葬禮で、そして婚禮である。作者の技巧は、そこへ來て、終にその絕頂に達した。もうこの上、技巧の山の登りやうはない。作者はやつと諦めて、幕をおろした。

私は、歌舞伎劇に於いて、この一場のパラレリズムが、左右の家の障子の明け閉てに依つて行はれるのを煩はしく思ふ。

人形芝居の場合では、左右の家とも、始終障子は明け放しであつたと覺えてゐる。久我之助の行爲が進行する内も、雛鳥は美しい姿を見せてゐる。雛鳥の行爲が進行する内も、久我之助は寂しい姿を見せてゐる。眞のパラレリズムは、實はかうなくてはならないのである。

然るに、歌舞伎劇の場合では、人物が生きた人間であるだけに、他の行爲が進む内に、一つの行爲が靜止してゐるに堪へないものと見えて、障子の明け閉てが煩はしく行はれる。

この障子の明け閉てが行はれる以上、山の段のパラレリズムは決してパラレリズムでなくなるのである。見物はそこに注意しなければならぬ。

併し御殿の場合では、簾の上げおろしが決して煩はしく感ぜられなかつたばかりでなく、長い一幕

を小さい個々の場面に區切る必要な休息のやうに思はれた（人形の場合はどうであつたか忘れたが）。

幕が明くと、初め簾がおりてゐる。

直ぐ簾が上がつて、入鹿の酒宴になる。鱶七が出て來る。

入鹿の退場と共に簾がおりて、鱶七一人外へ取り殘さる。

直ぐ又簾が上がつて官女達が鱶七に毒酒を勸める件が殿上で行はれる。

やがて鱶七が入鹿の家臣達に人質に取られて行つてしまふと、又簾が下りて、舞臺が空虚になる。

橘姫が歸つて來る。求女がその後を追つ　來る。簾が上がると、橘姫は寶劍を奪ひ返しに御殿の奥へ駈け入る。求女も下手へ駈けてはひる。

また簾がおりる。お三輪が求女を追うて出て來る。

また簾が上がつて、官女達がお三輪を弄ぶ件になる。

官女達が去ると、簾がおりて、お三輪一人取り殘される。

「三國一の婿取り濟ました」の聲を聞いて、歸りかけたお三輪が再び殿中へ駈け入らうとする。と、又簾が上がつて鱶七が出て來る。そして、お三輪が殺される……

簾一つの上げおろしが、どんなに小さい一場一場の情調を變化させてゐるか分からない。そして、始終、内と外とをはつきり隔離する役目を果してゐる。

この簾の上げおろしは恐らく歌舞伎劇の創意であらう。貴むべき創意である。

御殿の一場に就いては、簾に就いての外餘り言ふ事がない。小さい時から餘りに見古した舞臺であるからかも知れぬ。

唯、今度の舞臺はいつもの黒塗でなく、瓦燈口でもなかつたのが、近代めいて厭だつた。鱶七の物語になつてから見せる遠見の襖も、もつと時代でありたかつた。

今度のお三輪は紫に麻の葉の模樣のある著物を著て出た。これはやはり鴇が好い。紫は何となく「町の娘」を思はせる。

最後に、私は入鹿の衣冠束帶と、鱶七の奇拔な長袖袢との色彩の對比に、昔の人が嘆賞する程の興味を持たない事を附記して置く。

この一場の色彩としては、赤白の願の絲に依つて繫がれた橘姫と求女とお三輪と——寧ろ、この三人の對照を、私は見物の娘達と同じやうに美しく思ふ。

(5)「骨寄せの岩藤」

——大正六年四月——市村座所演——

先づ花見の幕が明く。

多賀大領の奥方附きの腰元三人とお妾附きの腰元三人とが爭つてゐる。奥方附きの腰元はみんな鴇色の著物を著てゐる。お妾附きの腰元はみんな紫の著物を著てゐる。それが何といふことなしに、善と惡とに適はしい。

惡人に計られて非運に落ちた若く美しい花房求女が唯一人舞臺に殘ると、本釣が鳴つて、櫻の花が散つて來る　それを眺めながら、求女が身の不幸を嘆く。

いつもいつも見る極まり切つた舞臺であるが、見てゐて、やはり愉快である。

黑い著附の戸田平と紫の著附の數馬と綠の著附の主稅とが香爐を爭ふ場面も、在り來りのお家物の色彩であるが、やはり日本の歌舞伎劇以外では見られない色彩である。

かういふ色彩の配合を、在來の歌舞伎劇以外で試みようとするのは、愚な企である。なぜと言へば、その結果は不調和であり、不諧音であり、混亂であるばかりだからである。

淺野川別館の幕切でも、本釣が鳴つて櫻の花が散る――それを眺めながら、望月內藏之助が、今度は身の幸運を喜ぶ。

散る花を續けて二樣に使つたのは面白いが、かうなると、歌舞伎情調もちつと鼻について來る。

淺野川の渡しでは、奥方梅の方の雨中の行列に歌舞伎式の色彩を見た。

菊唐草の紋のついた箱提灯。

饅頭笠に赤合羽。

殊に面白いのは、幾人かの腰元が、鴇色の著物の上へ雨具一つ羽織らずに蛇の目傘をさし連れて出て來る悠暢さである。

劇に於ける行列の面白みは、シエクスピアにもある。シルレルにもある。併し、日本の歌舞伎劇ほど、色彩に豐でしかも戲曲的要素に富んだ行列を澤山に持つてゐるものは、世界にたんとあるまい。ラインハルトの名高い默劇「スムルウン」に於ける酋長の行列などは唯色彩と圖案と單純な節奏とを持つてゐるたけである。十分戲曲的であるべき行列が一向戲曲的に取扱はれてゐない。

又助が奥方を刺して、川の中へ飛び込むと、直ぐ舞臺が廻つて川下になる。

大勢の家來が提灯をさし翳して上手から下手へ、後向きで水の面を見詰めながら、無言に舞臺を駈

け抜ける運動は、雨に水量の増した川の流れの早さを思はせて面白かつた。

愈名高い「骨寄せ」の一場である。

鼠幕の前に、汚い非人が三人立つて、何か言つてゐる。これが引つ込むと、直ぐ幕が落ちて、黑幕と丈の低い蘆と傾斜の緩い土手と土手の上に散らばつた人骨とから成る、單純でしかも十分陰慘な舞臺になる――これも舊劇によく見る凄みの舞臺であるが、いつ見ても、私は飽きない。

骨の寄つて來る趣向が、子供の時からダアクの操りを見て來た私達を驚かせないのは是非もない。

岩藤の亡靈にも、形及び運動の上のグロテスクは面白く味はれるが、もう「凄み」といふやうなものは感ぜられない。

亡靈も何も出ない、骨もまだ動かない。鼠幕が落ちたばかりの舞臺の方が、私達には寂しく凄く感ぜられる……

かういふ場面の終りに來る「たんまり」は、必ず華やかに明かるいのを歌舞伎の定則としてゐるが、この「骨寄せ」の場合は例外で、黑幕が落ちた後の遠見も寂しく、望月、主膳、求女、友平、尾上などの色彩も、不思議に鈍く沈んでゐる――僅に赤いのは、お初の姿をした尾上の帶の黑い上を走る細

い紐だけである。

これは直ぐ後に華やかな岩藤の宙乘りが來るからであらうか。それと對照させよう爲の色彩の Diminution であらうか。私はさうだと思つて、昔の舞臺製作者に敬服したい。

宙乘の一場が僅に一分のポオズで續けられたのは愉快だつた。

飽くまで華やかな舞臺である。日傘も扇子も裲襠も、飽くまで明かるく賑かな色彩である。

土の上を行くべき人間が、宙を歩いてゐるといふことの外、そこには何の鬼氣もない、何の凄氣もない。

私はそれを不滿足に思つた。

先代菊五郎の時は、この場の幕が締まると、幕の外を一團の陰火が、下手から上手へ、ふわふわと飛んで過ぎたさうである。事實の眞僞は知らぬが、唯それだけのことから想像しても、先代の場合には、この宙乘りにもつと亡靈的要素があつたらしく思はれる。

背景も今度のは可なり近代的の書き方であつた。もつと單純に、もつと象徴的に――砕いて言へば、もつと古風にありたかつた。

次は草履打の一場である。

岩藤の亡靈が現はれた途端に、お納戸色の著物を著た腰元六人、一齊に左の手で胸先を抑へ、右の肱を疊の上に突いて、同時に同じ角度で、斜に身を倒した恐怖の運動を、私は不思議にリズミカルに感じた。

岩藤の亡靈が衝立の向うに身を擡げた瞬間、赤い色彩のまるで見えないのも物凄かつた。衝立を離れてからは、赤いものが少し見えたが、併し、その眠るやうに鈍い色をした著附と尾上の燃えるやうな眞赤な色をした著附とは、誠に亡者生者の好い對照を作つた。

又助切腹の場では、格別珍しく感じたこともない。

薄紫の肩當を著た腰の立たぬ若い美しい侍と縞物を著て赤い物を頭にかけた若い美しい町娘との戀も、舊劇では餘りに見古した色彩の對比である。

唯、無心の小さい盲に琴を彈かせながら、求女を殺しに來た仲間の一人と無意識な立廻りをする內に、終に我と我が腹へ刀を突き立てる又助の極めて自然な、そして同時に極めて節奏的な運動を、私は大層面白く見た。

又助の襦袢はむきみ絞りであつた。むきみ絞りと血紅(のりべに)との血腥い色彩の配合も、日本の歌舞伎劇の尊むべき創意である。

「加賀見山再岩藤」は、同じ默阿彌のものでも、「女定九郎」とか「國性爺姿寫眞鏡」とかいふ部類に屬すべき作で、これを單なる創作として見ることは出來ない――趣向本位の劇である。思ひつき本位の芝居である。飜案でもある。パロディでもある。カリカチウルでもある。とてもこれを眞面目な劇作として論ずることは出來ない。

併し、流石に默阿彌は頭が好かつた。その趣向なり思ひつきが、兎に角にも私達を頷かせる程度に於いて、合理的に出來てゐる。亡靈の岩藤に草履打をさせるまでの段どり、その草履の出し方などが、それである。

それに、默阿彌には愛すべき茶氣があつた。その茶氣が、かかる戲作の罪をどんなにか和げてゐるだらう(「女定九郎」の場合などもさうであるが。)

さもさも眞面目らしい顏つきで――卽ち、少しの茶氣もなしに――「松王屋敷」だとか「土屋主税」だとかいふ冗なものを書いた作者に比べると、流石に默阿彌は數十段上の人である……

(6)　「忠臣藏九段目」

――大正六年十月――歌舞伎座所演――

「假名手本忠臣藏」といふ十一段もある長い戲曲から引き拔かれた唯の一段である。しかも、それは

一幕物の悲劇として立派に獨立し得る內容と形式とを具備してゐる――たとひその內容は義理と義理との煩はしい積み重ねであつても、たとひその形式は古臭い本心と本心との隱し合ひであつても。

唯併し、舞臺面からこの一段を論ずるとなると、それが戶無瀨小浪の短い道行の一段を間にして、あの華やかな七段目に接續してゐることを考へなければならない。

祇園町の放埒な色彩、その後にこの山科の寂しい侘住居が來るのである。歌三味線の騷ぎの後に尺八の哀音が來るのである。花の後に雪が來るのである。茶屋暖簾の後に石摺の襖が來るのである。時こそ違へ、祇園の茶屋酒の匂はこの山科へまで纒はり附いて來るのである。昨日から雪見の夜明かしをした由良之助の朝歸り、太鼓仲居に賑かに送られながら、醉覺めを雪に吹かれる快さ――そこに一段の幕が明くのである。併し、さういつた作者の用意に一向無頓著な「日本の舞臺監督」は、いきなり本筋にはひらうとする。今度の歌舞伎座でも、繪本には仲居太鼓の名は列ねてあつても、最初に舞臺に出る人物は歌右衛門の戶無瀨である。

山科閑居の簡素質朴な舞臺面は、吃又のそれなどと同じタイプで、殆ど白と黑とのアレンジメントである。石摺の襖の周圍と雪を持つた竹藪とに、少許の「靑」が見られるが、それとても黑のワリエエションと見れば見られる程の暗さである。この舞臺は、殆ど幕の終り近くなつて、力彌の出と共に、襖が大きく開かれて、細骨の白い障子となり、やがてその障子が又開かれると、五輪の石塔二基の見

える雪の庭となるだけであつて、終に白と黒との範圍外に出ることがない。飽くまでも落ちついた、物堅い――由良之助の本心を紹介するに適はしい舞臺面である。

人物の衣裳も悉く質實敦厚である。お石は初が鼠小紋の紋附で、後が補著附ともに黒の紋附である。由良之助は茶色の著附に黒の裃である。加古川本藏は鼠の織物に黒の袈裟である。祇園町では、あの優美な紫の頬冠りを見せた美少年の力彌ですら、ここでは古びた黄八丈に無骨な荒い縞の袴を穿いてゐる。

この一段の色彩の中心は言ふまでもなく、戸無瀬と小浪との二人に集つてゐる。この二人の外に色彩らしい色彩は、舞臺にも人物にも衣裳にも見られない。しかも、戸無瀬の色彩の基調は、眞紅である。小浪の色彩の基調は、純白である。二人の超婦人（Superwoman）――さう、二人は決して凡婦人ではない――を現すのに、この雜り氣のない基本色（理想色）を用ひたところに、吾人は傾倒せざるを得ない。小浪の色彩には勿論作者の空想が殆ど總てを準備してゐると言つて好い。併し、戸無瀬の色彩を眞紅にしたのは、人形遣ひの工夫か、役者の案出か――いづれにしても、決して平凡な頭腦の所產ではない。

從來屢吾人の說いたやうに、日本傳來の歌舞伎劇は衣裳の脫著に依つて、同じ人物が刻々に舞臺の色彩を變へて行くといふ不思議な特徴を持つてゐる。

この九段目の場合でも、戸無瀬と小浪に就いて、それを注意して見るが好い。初は戸無瀬は赤い著附の上にお納戸色の道行を著て、淡紅色の――實は赤の上に白を重ねた――角かくし艶めかしく花道を出て來る。初め、駕籠から出た小浪は著附も裲も白無垢のところへ白い帽子を頭からすつぽり冠つてゐるので、何から何までが白づくめである。大石の家へはひると、戸無瀬は道行を脫ぎ捨てて、織物の裲を羽織る。ここで一度色彩が變る「力彌に代つてこの母が」とお石が怒つて、奥へはひらうとすると、小浪が縋りついてそれを止める。その時小浪は綿帽子を脫ぎ捨てて、始めてその美しい顏と花櫛を挿した可愛い島田髷とを見せる。ここで又色彩が一變すると、戸無瀬は夫への申譯、生さぬ仲への義理立に、自害をすると言つて、裲を脫ぎ捨てて、小刀に手をかける。ここで、戸無瀬の色彩が本當に眞紅になる。今まで道行や裲で蔽はれてゐた眞紅が悉く出て、そして他の色が總て身體を離れてしまふ。私こそ死すべきだと言つて、今度は小浪が裲を脫ぐ。眞白な裲の裏が眞赤である。黑地に五色の糸で縫のしてある帶が悉く現れる。卽ち、又ここで色彩が變つて來る。それから、戸無瀬が小浪を殺す用意をする。白い裲の白い方を表にして床の上に敷く。そしてその上に小浪を坐らせる。婚禮の白無垢がその儘死出の旅の白無垢になる。戸無瀬は角かくしを取つて、正宗の拔身を手にして立つ。角かくしが取れたので、その部分の艶めかしさが消えて、そこに漆黑な髮の毛の眞面目さがある。母の躊躇――父の哀音――姑の「御無用」――その一節の繪畫的な舞臺の動きの美しさは說くまでも

ない。大石の妻が祝言させると言つて出て來るので、戸無瀨と小浪は又元のやうに裲を著る。（この時、喜びの餘り二人が裲を取り違へる滑稽がある）

力彌に腹を突かせた本藏が舞臺の中心を領めるやうになつたら、戸無瀨はその後に低く隱れて、その強い赤い色彩を成るべく見物の目から隱さうとしなければならぬ——私はこの大切な一點を歌右衛門の謙讓な注意深い演じ方に感謝しようと思ふ。歌右衛門はよく歌舞伎劇の色彩的精神を知つてゐた。人物の中心が變るに連れて、色彩の中心が變ることを知つてゐた。自分の色彩で他の人物の色彩を妨げてはならないことを知つてゐた。私はもう一度歌右衛門に感謝しようと思ふ。

(7)「薫樹累物語」

大正五年十一月——帝國劇場——

私は餘程以前にこの狂言を歌舞伎座で見たことがあつた。まだ芝居を研究的に見ようなどと思はなかつた時代なので、大抵のことは忘れてしまつたが、土手場の暗い舞臺が陰慘の極を盡した後、急に錦繪のやうな世話だんまりの舞臺に變つて、花やかな幕を結んだあの五六分の間の美しさは、いまだに忘れることが出來ないのである。その時の累もやはり梅幸だつた——まだ榮三郎といつた時分かも知れぬ、兎に角もつと若くもつと美しい梅幸だつた。與右衛門は多分八百藏で、これが又非常に好か

つた。だんまりには先の片市が旅裝束で出て、摑んだやうに覺えてゐる――併し、それがどういふ役だつたか、少しも覺えてゐない。

芝居を研究するやうになつてから、私は是非もう一度この狂言を見たいものだと、始終さう思つてゐたが、不幸にして長くその機會が與へられなかつた。ところが、今度はからず帝劇でそれを見られたので、私は大層喜んだ。しかも、それが長く待つてゐただけの効のある出來榮だつたのを一層喜んだ。

この狂言が「伊達競阿國戲場」の第八段及び第九段の歌舞伎化されたものであることは論を待たない。「伊達競阿國劇場」が累の傳說と先代萩との混合であることも明なことである。併し、高尾の死靈といふやうなことは頭に入れないでも、歌形姬が賴兼の許嫁であるといふやうなことは考へないでも、この狂言はこの二場だけで、立派に一つの嫉妬悲劇になつてゐると思ふ。與右衞門の言ふ眞實が累に通らない心理の解釋もヒステリーを認めるだけで十分である。尾上松綠が三代目菊五郞に傳へたといふ「累」の狂言は、天竺德兵衞と一緒に仕組まれたり、「先代萩」と捏ち合されたりしたものらしいが、これは主として亡靈の樣々な仕掛に重きを置いたものらしい。そして吾々が今日見るこの「累」の狂言とは別なものらしい。名題もその場合場合で、「入船噺」となつたり「絹川染」となつたり「伊達大寄」となつたりしてゐる。梅幸の「家の狂言」としては、『薰樹累物語』は寧ろ亡靈の分子が甚だ少い。吾々は何等の「怪」を助けに借りないでも、立派にこの狂言を味ふことが出來る。醜い累の顏かたち

も生れつき或は怪我だと解釋すればそれで解釋の出來ぬこともない。「累」の傳說が昔から淨瑠璃や歌舞伎に取扱はれて來た道を東勇助の「粧水絹川堤」あたりから、ずつと調べて見たら、隨分面白からうと思ふ。幾多の變遷を經て、舞踊劇になつた淸元の「色彩間苅豆」などをも、日本の舞踊の類の少ない劇的緊張を持つたものとして、私は大變面白いものと思つてゐる。この傳說は今日以後の吾々の子孫にも、まだまだ創作の興味を呼ぶ價値がありさうである。

私は今度の帝劇で見たこの狂言を、例に依つて舞臺美術の方面から研究して置かうと思ふ。

前の場の「與右衛門內」に就いては餘り書くこともない。この舞臺は「忠臣藏」以來、日本の歌舞伎劇一般に通じて見らるる所謂世話舞臺である。平舞臺、正面に暖簾口、その上手に佛壇、佛壇の下に押入、その又上手に障子のしまつた離れ座敷、下手に圍爐裡、その周圍に庖廚を暗示する二三の臺所道具、その前に沓脫を暗示する僅かな露出舞臺、世話木戶、家の外に粗雜な野遠見——日本の歌舞伎劇は如何なる狂言の如何なる世話場でも、大抵これだけの設備があれば用は足りるのである。佛壇には、きつとその狂言に何か關係のある位牌が飾つてある。（この場合では高尾の位牌）。押入からは刀も出れば衣裳も出る——一家の財產は悉くこの押入に納められてゐるのである。唯、舞臺の明暗を變へる行燈だけはいつも奧から暖簾口を通して運ばれる。離れ座敷——と言つても、實は舞臺に開かれてゐる部屋に密接してゐるのであるが——はいつも病人の寢間になつてゐるか、さもなければ來訪の

客を、舞臺の用のない間、何かの名義で一時入れて置く場所になつてゐる。押せばすぐに倒れさうな、内からも外からも見通しな格子戸が、鐵の門より重い役目をすることが間々ある。見馴れた目には平凡極まる歌舞伎劇の世話舞臺にも、古今東西を通じて誤らない幾多の舞臺理論が含まれてゐることを、吾人は決して忘れてはならない。

與右衞門も累も、この場で二度著物を著換へる。與右衞門がなぜ著物を著換へるかは明瞭でないが、累が著物を著換へる意味は誰にでも分かる。何等かの理由で人物に著物を著換へさせて、それに依つて同じ舞臺の色彩情調を一變するといふことも、日本の歌舞伎劇の特色である。

與右衞門の初めの著附　絣の肩入　は勘平などに見る形で、世を忍ぶ武士義人を思はせるに便利である。後の淺葱の石持も、毛谷村六助などに見る色彩で、何となく武骨らしい感じを抱かせる。累の初めの著附も、紫地の肩入と、それよりもつと色の褪せた紫の帶とが、既に自分の臨んでゐる恐ろしい運命を少しも知らずに、夫に對する戀のみに危くも優しく生きてゐる女に適はしい。栗梅の石持らしい後の著附にも、自分の器量を夢にも知らずに身賣をしようといふ無邪氣な眞面目さが現れてゐる。つぶし島田の哀れに小さいのも人物に適はしい。

併し、幸四郎丈の與右衞門が、あれだけの柄を持つてゐながら、力士らしく見えなかつたのは、必ず技藝が足りないからであつたらう。梅幸丈の累は、是非もつと小柄にありたかつたが、これは如何

な技藝の力でも及ばなかつたかも知れぬ。

舞臺で人物の著物の崩れるのや髮の毀れるのに、はつきりしたキツカケのあるのも日本の歌舞伎劇の特色である。西洋の芝居でも、クラシツクになると、時折それが見られるが、それも決して日本のほど急激ではない。從つて、日本の歌舞伎劇ほど單純な原始的な緊張を看客の心に起させない。この累身賣の場合には、累が小さい鏡の內に、今まで夢にも知らなかつた自分の醜さを見極めると、俄に身を悶えて胸を掻きむしる。この機會に役者は胸をはだけて、下に著込んだ紫色の襦袢を少し見せる。同時に著物の前をも亂すのである。身を賣るのは累自身だと聞いて怒つた判人の勘六は、歸りがけに累の頭を抑へて、これを打ち据える。この機會に役者は鬘のトメを拔いて、髮の毛を振り亂すのである。目に見える累の「絕望」はこれですつかり用意されたわけである。

自殺の決心をした累は、刈豆籠を背負ひ、鎌を腰にさし、著物の前を端折つて、手拭を頭にかぶる。これで、看客は又累の變つた「絕望の姿」を見るわけである。

一人の人物の同じ一場に於けるかうした扮裝の變化は、到底西洋の芝居には見られない。西洋の風俗では、著物をすつかり著換へる場合は格別、帽子を脫ぐとか冠るとか外套を著るとか脫ぐとか上著だけを部屋著に著換へるとかいふ外際立つた扮裝の變へやうがない。ところが、日本の著物は、著崩せば、襦袢の胸や裾や袖も見せられる。著物の端を折ることも出來る。「頰冠り」といふ特殊な氣分を

齎す簡單な冠り物もある。「目に訴へる」といふ上から言つて、日本の歌舞伎ほど扮裝の變化に富んだ芝居は世界に一つもあるまい。

「形」を先人の作りに借りて、「心」を新しくするといふ事は、日本の古い作者や役者の常套手段であるが、この累の身賣りの一場なども、「忠臣藏」のお輕身賣りの一場に「形」の上で似てゐる點が多い。似てゐる點が多いどころではない。そつくりその儘だと言つても好い――舞臺は勿論のことである。與右衞門は肥つた勘平である。累は不具になつたお輕である。花扇屋の主人と勘六の如きは、駕こそ舁いで來ないが、一文字屋の主人と判人源六とがその儘名だけ變へて來たやうなものである。二人の汚ない田舍家へはいる可笑しみの科なども六段目そつくりである。それはこの作が先人の作を、摸した場合であるが、この作より後に出た「四谷怪談」などが、お岩の髮梳きなどに於いて、又この作に負ふところがあつたらしいことも、注意すべきことである。作者ばかりの爲事ではないだらうが、この狂言の土手場のだんまりと「四谷怪談」の隱亡堀のだんまりとにも、興味ある相似が見出だされる。

この場に於ける累の運動は、鏡を突きつけられてから終にこれを見るまでの恐怖、鏡を見てからだんだんに自分で自分を知つて來る絕望の進み方、殊に手拭を翳しながら、鏡を覗き込む三度の形の變化とその運動の流れとに於いて、十分寫實でゐながら、しかも眞の意味での「舞踊」である立派な藝術を見せてくれた。もう、この場合には、「日本の古劇として」とか「歌舞伎劇として」とかいふ割引

はない。東西古今を通じて立派な藝術であるのである。「土手場」に於いては、何よりも先づあの純歌舞伎式な簡素な舞臺裝置を、心行くばかりしみじみと味はつた。

歌舞伎座の時もさうであつたが、この舞臺の主詞をなすものは、あの後の黑幕である。歌舞伎劇に於ける黑幕の効果は、どんなに人物や小道具が明かるくはつきり照らされても、暗鬱な氣分情調を失はないことである。帝劇の舞臺監督は、無學にも電氣のなかつた時代に案出されたこの昔風な舞臺に、屢文明的な照明の變化を用ひたが、それの用ひられなかつた方が――電氣屋にこの一幕休憩を與へた方が――どんなにこの舞臺をより多く効果あらしめたか分からない。

西洋でもクレエグやラインハルトは隨分カアテンの舞臺效果を研究してゐるやうであるが、まだ日本の歌舞伎劇に用ひられるやうな黑幕の効果を試みたことはないらしい。ラインハルトの歌劇「スムルウン」の酋長邸寢室の場には稍日本の黑幕に似た趣向があつたが、それでもまだ日本のそれ程力のあるものではなかつた。モスクワのネヴロビン座で見たドストエフスキイの「白痴」の最後の書齋の場で、黑幕の前に書棚と寢臺（？）だけを置いた陰慘な舞臺を見たが、それも日本の黑幕ほど色の暗いものではなかつた。

黑幕の前には土橋、稻塚、掛藁、藪疊、松の立木、模樣風な柳の立木（灰色の幹と綠の葉が一枚一

枚はつきり見える）板附にした蘆、波布、土手下の杭などが、いづれもはつきりした色彩と輪廓で、浮き出るやうに飾られてゐる。

執念と嫉妬の血腥く暗く長い一場が終ると、突然後の黒幕が切つて落されて、土手の後には緣美しい野遠見が開け舞臺の右からは累で怨み死んだ役者が紫矢絣の立矢の字に帶を締めた美しい腰元に扮して出で、舞臺の左からは歌形姫で危く身を逃がれた役者が黒紋附を著流したすつきりとした侍の姿で現れる。絞の肌襦袢になつた與右衛門と通りがかりの百姓伊吾とが、これに搦んでだんまりの短い一場が演ぜられる。吾人はこの腰元が、誰であつても、この侍が何者であつても、それは構はないのである。この舞臺の急激な美しい變化に、前の暗い舞臺を忘れてしまへば好いのである。柿と黒と草色との定式幕が、このだんまりの前に引かれて、美しい腰元が、一人花道の附際に殘る。腰元が紺の日傘をぱつと擴げると、賑かな囃子が起る。その花やかな音樂に連れて、腰元は笑を含みながら、しやならしやならと花道の揚幕へはひる。腰元はなぜ手裏劍を打つたのであるか、なぜ侍の方を見て嘲笑つたのであるか、それを知る必要はない。吾人は唯唐突な舞臺の變化の美しさを喜べば好いのである。これは歌舞伎劇獨特の荒誕な味であつて、これを理論的に傳へることは不可能である。この味は西洋の芝居には、到底見られない味で、よし西洋人が見ても、到底日本人ほど直接には感じられない味である。

この一場の累の演技には、寧ろ心理的に深いところがあるのであるが、舞臺といふ上から見たこの覺え書には、それを書く餘白のないを憾みとする。

（一）累一人（二）金五郎と歌形姫（三）與右衞門と金五郎と姫（四）姫と累（五）姫と累と與右衞門（六）奴丹助と與右衞門（七）累の亡靈（八）與右衞門と百姓重三郎と梅ヶ枝（九）梅ヶ枝一人（幕外）――この人物の取合せの變化に就いても、色彩と韻律と運動の上から、味ふべき點が澤山にあるが、もう時間に餘裕がないので、殘念ながらこれで筆を擱く。

戯曲の內容

(1)「三人吉三」

遊里殊に吉原と江戸演劇とは切つても切れぬ緣がある。

この「三人吉三」にも、一重文里の挿話に於いて、靑樓內部の光景が二幕七場もある。天井のない簡單な道具で廻り舞臺全部を幾つかに仕切つた花魁の部屋が騷ぎ唄に連れて、行つたり來たりする(「三人吉三」の場合では二幕目の第一場新吉原丁字屋の二階で、吉野の部屋から一重の部屋になり、一重の部屋から九重の部屋になり、九重の部屋から一重の部屋に戻る類)江戸演劇特殊の情調も、近頃ではもう大分味ふ事が出來なくなつた。

明治大正の(Censorship)は何故かひどく靑樓內部の光景を嫌ふのである。この無知な「田舍者」の手に掛かつて、江戸演劇が色彩に於いても、音樂に於いても、この特徴ある場面の大部分を、削除されてしまつた事は、返す返すも口惜しい。

江戸演劇の作者が好んで吉原を舞臺にとつた理由は明白である。當時の吉原は色彩と音樂の中心であつた。花魁の裃にも、客の小袖にも、新流行の奔放な色と模樣とがあつた。店清掻の賑かさ。河東、薗八のしめやかさ。これを今日の吉原に見る事は出來ぬ。今日の吉原は拙悪なチョオク畫の花魁の肖像と、印絆纏に深ゴムを穿いた角刈とヴワイオリンを彈く「カチュシャの唄」の流しとに墮してゐる。當時の吉原は交際社會の中心であつた。百萬石の大名も江戸で名うての俠客も、武家掠への大賊も、みんなここへ集まるのであつた。それ故、劇中の人物に偶然な邂逅をさせるのに、ここ程便利な場所はなかつたのである。併し今日の吉原をさういふ舞臺に選むのは無理である。大門側のビイアホオルのイルミネエションの下で、計らず出會ふのは奥州訛りの私立角帽と農商務省へ願ひの筋があつて上京中のその伯父さんとである。裸の白壁に圍まれた、ステエショシの待合じみた西洋作りの應接間で、珈琲入角砂糖の溶した奴を飲まされて、新モスの胴抜に後朝の背中をぶたれるのは、鳥打帽のがふひやくか、場末廻りの浪花節語りである。今日の吉原は到底 Romantik の舞臺ではない。

併し、「三人吉三廓初買」に於いて、吉原に關する場面（即ち一重文里の挿話全體――第二幕第一場、第三幕第一場、第二場、第四幕）が書き卸し以來殆んど演ぜられた事がないのは、決して Censorship の干渉からではない。木屋文里といふ難役に扮し得る役者が、小團次以來なかつた事もその原因の一つであらう。（河竹繁俊氏の新著「河竹默阿彌」の內にも「默阿彌は……「文里一重」の件は、是非とも

小團次の如き役者を必然としたものだと言つたさうだ。」とある。）演藝時間の短縮から來た省略もその原因の一つであらう。餘りに筋の複雜になるのを避けたのもその原因の一つであらう。いづれにしても、三人吉三の場合に於いては、江戸演劇に遊里の場面を必須とする私も寧ろそれの省略された場合の實演を愛する。何となれば、文里一重の挿話は、三人吉三の本筋に比して、その作劇術に格段の相違を見るからである。丁字屋吉野屋の幕明きに於ける花琴花鶴花巻の爭ひも、辻君宿傳吉内の場の幕明きに於ける虎鰒おてふ婆あおはぜの喧嘩の豐富な寫實味と情景を離れぬ優れた趣向とには及びもつかない。花園節を使つた根岸丁字屋別莊の場も、長丁場の割に劇的效果が甚しく貧しいと思ふ。

木屋文里は初め一重に愛されないのである――

どういふ事の因縁か、二年この方通ふのも初手は仲間の附合で一度が二度の酉の町雪の朝の居續けもふり通されたこの文里笑つた事を見た事もまだ内證の手を離れた斗り年の行かねえ一重故氣隨氣儘も尤もだが苦界といふからは好いた客斗りはねえ嫌な客にも程を合はせ人の上に立つものは慾を知らにや身が立たねえ行末長い苦界の入り譯とつくり云つて聞かしたいが顏を見るのもいやな私故善事も惡く聞いて却つて爲に成らねえから爰は中よしの九重さんお前が意見をしてやんなせえこれせえ賴めば私も安堵もう心殘りもねヱ故思ひ切つてこれから來ぬ氣〇併し附合で來た

時は格子迄來ようから今迄のよしみを思ひよく來たと言つて呉んなせえ二年越しに馴染んで來た今夜が二階の見納めだと思へば名殘が惜しまれてそれでおいらあふさぐのだ。

自分の兄お坊吉三が難儀を救はれた恩義に對する感謝と仲よしの九重が眞實過ぎた意見とで、飜然氣を取り直した一重が、文里に今までの「我儘」を詫し、小指を切つて心中立をすると、文里は却つてこれを喜ばず、「いやお志は忝いがこれ斗りは貰ひたくねえ」と言つて、「指を取つてはうり出す」のである……

女郎の指を嬉しがつて貰ふ氣なら二年越しふられに爰へ來やあしねえ流石年端が行かぬ故慾を知らねえ花魁と子供のやうに思ふから惡くされるも厭はずにむだ金を使ひに來たがかういふづぶとい仕打ちをされちやあ持つて生れた肝に障らあ總體苦界といふものは三つ蒲團の花魁でも孤一枚の夜鷹でもおのれが勝手に身を賣つて勤めをする者は一人もねえ親兄弟や夫の爲せつない義理に沈める身體それを思へば不憫さに氣隨氣儘　里の習ひと柳に受けて氣に入らぬ風も素直に通してやつたつらくするなら一筋になぜつらくはしねえのだなまじ情の空泪今になつて何の事だ〇云ひてえ事も數々あれど云へば云ふ程この身の恥若い者でもある事か四十に近い文里故恥を思つてなんにも言はねえ痛え思ひのこの指は何所ぞへ賣つて金にしろえ……

この文里がやがてこの女に梅吉といふ子まで設け、根岸の寮に血勞で息を引き取らうとしてゐる一

里に、落ちぶれた姿で會ひに行くのである。

當時の芝居としては可なりむづかしい性格なり心理なりである。これをやり了せた小團次は確に「名人」であつたに相違ない。

小團次は小柄な不男だつたといふ。和尚吉三（小團次の二役）がお孃吉三とお坊吉三との爭ひを止めにはひる臺詞にも「今一對のお二人は名におふ富士の大和屋（粂三郎）に劣らぬ筑波の山崎屋（權十郎）高い同士の眞中へ背い伸びをして高島屋（小團次）が一だの「小粒の山椒のこのおれに一だのと言つてある。その不男にはめる爲に默阿彌はかういつた皮肉な役を書いたのかも知れぬ。いつぞや市村座で、「三人吉三」の中から、この一重文里の件だけを拔いてやる計畫があつて、文里には吉右衞門が擬せられてゐたさうであるが、私はこの役を吉右衞門君にやらせたいとは思はない。

文里一重の挿話を拔いた「三人吉三」は、割下水傳吉の場と廓裏大恩寺前の場との連絡に於いて、或種の不都合を生じて來る。原作では傳吉内の場と直ぐその次の新吉原八町堤の場との間に一年ばかり月日が立つた事になつてゐる。原作では傳吉内の場の幕切れで、傳吉が息子和尚吉三の置いて歸つた百兩を、格子の外へはふり出すと、それが偶然そこへ來た武兵衞にぶつかるが、傳吉は全くそれを知らない事になつてゐる。だから大恩寺前の場で、武兵衞は「お金と云やあこの春だつたか土佐衞門

爺いが門口で思ひがけなく拾つた百兩ほんに夢に牡丹餅でそれを貸し出し金が殖え僅か一年立つか立たぬに百兩位はいつ何時でも內に遊んでゐるやうになつて」と言つてゐる。

挿話を拔いた「三人吉三」では、この不都合をかういふ風に直してゐる。傳吉內の場で、傳吉が武兵衞に百兩ぶつけると武兵衞は喜んでそれを持つて駈けて行つてしまふ。格子の所でそれを見てゐた傳吉は、金を持つて行つたのが和尙吉三でなくて武兵衞だつたのに氣がつくと、直ぐその跡を追つかける。續いて大恩寺前の場になると、武兵衞が百兩包を持つてにこにこしながら「犬も步けば棒に當る」とか今年は好い正月が出來るとかいふやうな事を言つて出て來る。するとお坊吉三が小蔭から出て來てその百兩を奪つてしまふ。武兵衞ががつかりしてはひつてしまふと、お坊は金を懷にして悠然とその場を去らうとする。以前から樣子を窺つてゐた土左衞門傳吉がこれを呼び留める。あとは原作通りの段取りになるのである。

この方が戯曲の進行も早いし、時間の緊縮もあつて好いと思ふが、第二の丁字屋がない爲に、お坊が奪ふ百兩も傳吉が欲しがる百兩も同じ目的（木屋再興の爲）であるといふ事が分からないのは默阿彌の技巧の爲に殘念である。原作通りに通してやれば全く同じ使ひ道の金の爲め、一人の人が一人の人をあやめる事になるので、そこに默阿彌一流の因緣悲劇をもつとはつきり見る事が出來るのである。

一重文里の作を拔いた「三人吉三」は、餘程原作から見れば、筋の複雜を減じてゐるわけだが、それでも何年前かに大阪でやつた時には（多分故の齋入、當時の右團治がやつたのであつた）土地の人に分かるやうに尙筋を單純にしたさうである。傳吉内の場で、おとせと十三が奧へはひると、二人の影が障子にうつる、それが二つとも犬の形になつてゐたといふのも、その時の工夫だつたさうである。（原作にも吉祥寺の墓地で和尙吉三がおとせ十三を殺す前に水盃をさせると「兩人犬の思ひ入れにて遣ひ寄り水を飮む」とある）

大坂と言へば、五六年前に、今の左團次君が源之助丈と高麗藏丈（今の幸四郎丈）と一緒に大阪へ行つて、この狂言を出した事がある。その時私も一緒に大坂へ行つてゐたが、土地の新聞が筆を揃へてこの狂言を惡く言つたのには驚いた。「泥坊を勸める芝居だ」と言つて憤慨するのである。「盜賊奬勵劇だ」と言つて罵るのである。源之助丈のお孃吉三が「月も朧に白魚の……」の名臺詞を胸のすくやうなすつきりした調子で言ひ出しても、褒める者はまるでなかつた。私はそこに或意味での「地方色」を見た。

私が默阿彌物を讀んでいつも感心するのは、その詞の美しい事である。雅語俗語を自在になひ交ぜて、極めて自由な七五調を操つて行く所に、私は平民詩人の俤をさへ見る。例へばお孃吉三の「月も朧に白魚の……」だの、和尙吉三の「いゝや退がれぬ二人の衆……」だのは、その場の情景を盡した

名臺詞である。

次に私が感心するのは、美しい人情に豐富な點である。この戯曲の場合に於いても和尙吉三が金を父傳吉の許へ持つて來る所だの、文里の女房おしづが文里と一重の間に出來た子を世話する所だの、お坊お孃が和尙に義理を立てて自殺をしようとする所だの、和尙が畜生道に落ちた弟妹を手にかけて、これをお坊お孃の身代りに立てようとする所だのに、默阿彌は數種別樣の理想的人情美を見せてゐる。

次に私が感心するのは、默阿彌が作つた舞臺面のいつも繪畫的に美しい事である。序幕の大川端で、「島田鬘振袖」のお孃吉三と「吉の字菱の紋附の著附五十日鬘大小の拵へ」といふお坊吉三が白刃を合せてゐる所へ、「紺の腹掛股引どてら絆天頰冠り」の和尙吉三が駈けつけ、二人の刀を絆天で抑さへて、その上へ突つ立ち、「三人急度見得」をする舞臺だの、吉祥院の場で和尙吉三がおとせ十三を殺しにはひつた後で、お坊吉三がひとりで述懷をしてゐると、大欄間の天人の彫物が外れて、そこからお孃吉三が顏を出す光景だの、火の見櫓に雪の降る舞臺を前にして、兩花道から「頰冠り尻端折大小米俵を冠」つたお坊吉三と「ほう冠り褄を端折絲だてを著」たお孃吉三が出て來て淨瑠璃の三味線を合方に、割臺詞を交互に言ふ所だのは、一度見たら忘れられない美しい繪畫である。

默阿彌が作劇の Craftsmanship に秀でてゐた事は、この「三人吉三」の吉祥院の場を初から終まで

見るとよく分かる。一場一場と段々に重ねて來たあの複雜極まる筋を、この一幕で實に鮮明にしかも實に自然に解決をつけてゐる。吉祥院は「三人吉三」の中で最も傑出した一幕であると共に、默阿彌の總ての劇の中でも最も優れた場面の一つであらう。

(2)「五大力」

「エ、しんきな、よう文を書く事ではあるぞ。」

これは「五大力戀緘」の第二幕第二場で、小萬が源五兵衛へ手紙を書く前に言ふ臺詞である。同じ戯曲の第一幕第二場で、小萬は箱廻しの彌助へ當てて、既に一度手紙を書いてゐるのである。

「エ、しんきな、よう文を書く事ではあるぞ。」

この一句に作者の常識から來た小心と臆病とがよく現れてゐる。おのれを知る事の深きに過ぎた作者は、曲中の人物を通して、同じ芝居で同じ人物が二度手紙を書くといふ作劇術の拙なさを見物に詫びなければ氣が濟まなかつたのである。

並木五瓶は飽くまでも常識に富んだ狂言作者である。飽くまでも理知に徹した狂言作者である。彼の作には荒唐無稽がない。彼の作には怪奇妄誕がない。彼の作には日本の古劇に珍しい Rationality がある、Reasonableness がある。

五瓶の頭腦が如何に常識的であつたかは、これを些末な舞臺的技巧に見ても直ぐ分かる。例へば、「五大力」の殺し場で、三五兵衛が一度源五兵衛の兇刃を逃がるる順序である――

源五兵衛是より二階へ上る、是にて三五兵衛いろ〳〵有て長持の上へ上り、うろたへて向ふへおちる、源五兵衛さぐり寄て、長持へあたり、蓋を明け、內をぬき身にて突たてる、中にも居ぬゆゑ、こなしあつて下へおりる。此內三五兵衛は長持の向ふより顏を出し、あやふい仕打よろ敷、源五兵衛は下へおり方々見廻し、暖簾口を伺ひ伺ひ、奧をたづねるこなしにて這入る、此內三五兵衛は長持の向ふより、そろ〳〵はひ出して、ほつとため息をつき、いろ〳〵をかしみ（中略）源五兵衛表へ出ようとしてこなしあつて、長持の蓋を向ふへはねた思入にて、長持の向ふの心元なきこなしにて、行燈を下げ、ぬき身を持つて二階へ上りかゝる、これにて三五兵衛びつくりして、うろ〳〵して居る、源五兵衛行燈を梯子の中段にて取落し、まつ暗になつたこなし、源五兵衛さぐりもうて二階へ上る、三五兵衛うろたへ、長持の中へ這入る、源五兵衛は長持の蓋を手前へはねて長持のむかふを刀にて突いて見て、向ふにも居る故、是非なく下へおりる

この細に行き屆いた「段どり」は、今日の吾々から見ても、悉く「理窟に合つてゐる」ではないか。五瓶の常識は、可なりに夢幻的な舞臺上の技巧にも、最後に合理的な解決を見せなければ滿足しなかつた。五瓶の他の戯曲「隅田春藝者氣質」に、米屋の丁稚長吉が姉の難儀を救はうとして百兩の金

の才覺に思ひ惱む場面がある。折から二十三夜待で、隣りの家から「ひらがな盛衰記」無間の鐘の段の淨瑠璃が聞えて來る。長吉はふと梅ヶ枝の故事を思ひ出して觀音天王を念じながら、有りあふ柄杓を取つて緣先の手水鉢を打つ――

トどんと釣鐘鳴る、長吉びつくりして、

「ヤアノ〳〵今のはたしかに鐘の音、そんなら一心屆いて無間の鐘は。」

と、喜び勇んで空を仰ぐのであるが、それは無間の鐘ではなくて、唯金子調達の逼迫を告げる「上野か淺草の時の鐘」なのである――五瓶が斯かる趣向をここに用ひたのは、長吉に扮する役者が「無間鐘」の所作を得意とする瀨川菊之丞であつた爲に相違ないが、さういふ人爲的な趣向本位の場合にも、彼は尙いつもの「常識」を忘れなかつたのである。彼が舞臺の上に或は本馬を要求し（伊原氏「近世日本演劇史」六四四面參照）或は本首を要求した（「五大力戀緘」の大詰）のも、決して偶然ではないのである。

常識と理知とに富んだ作家が、藝術の表面的形式に新しい道を開拓した例は、洋の東西を論ぜず、吾人の屢藝術史上に遭遇するところである。並木五瓶も亦實にかかる作家の一人であつた。五瓶は始めて一日の狂言を一番目二番目に分けたといふ。五瓶は始めて正本を十三行に記したといふ。五瓶は始めて戯曲の段落に「何々の場」と書いたといふ。五瓶は始めて「顏寄せ」を行つたといふ――常識

的な作家に、藝術を教化の具として見る傾向のある事も、古今東西に例が少くない。並木五瓶も亦實にかかる作家の一人であつた、彼の作つた一人物伊藤勘十郎は「隅田春藝者氣質」の中でかう言つてゐる——

イヤサ此芝居といふものは、すべて世間のはやり事を取組んで狂言にする、又お染久松、八百屋お七、古手屋の八郎兵衞とやら、殊に去年の春の五人斬（「五大力」の事なるべし）、皆根が色事より其身を果し恥をさらし、親兄弟に難儀をかける、如何に若いとて、芝居をつい慰み只狂言とばかり見るは、無心むだと云ふもの、勸善懲惡それ〴〵に、サすればこそ萬代不易太平の道具、四書五經より早合點の行く近道の學問、其身に引くらべて兎角謹むのが肝要、夫をうか〳〵と跡先の辨へもなく腹立紛れにだまされた欝憤に斬る、サア長桐の狂言も、つんまる所は惡人亡びて善人世に出づる、六段目の思案が大事であらうがナ。

五瓶の著作に「戯財錄」と題する Dramaturgie めいたもののあるのも、この作者の常識と理性とに富んでゐた證據の一つである。私は不幸にして、まだこの書の全部を讀了するの機會を得ないが、伊原青々園氏に依つて、「近世日本演劇史」（六四五面）に引用せられた二三の Principles を見て、私はそれらが泰西作劇術の眞髓にさへ可なりに觸れてゐるのを驚いた——

筋（Plot）は骨、仕組（Construction）は肉、せりふ（Dialogue）は皮なり、骨肉皮の三つ連足すれ

ば名作とするべし。時代は骨太になるがよし、御家は肉みちたるがよし、世話は肉薄きがよし。何れ一場に限らず、骨より肉に渡り、速足して皮を洗ひ、見よくせさせれば、一人の美男美女は全からず。是までの當り狂言を見ても考へ見るべし。

常識と合理とは並木五瓶の長所であつたと共に又彼の短所でもあつた。

彼は餘りに看客の理解力を顧慮した爲に、屢無駄な場面を作らなければならなかつた。「五大力」の序幕第一場「富岡戀山開」の序幕第一場などがそれである。彼は或人が或場所へ訪ねて來るのを、その門をはひる所から下駄を脱ぐ所まで見せなければ滿足しなかつたのである。

彼の描いた人物には「誇張」がないと同時に「力」がない――これを「五大力」の三五兵衛、彌助に見ても、これを「隅田春」の源兵衛、長五郎に見ても、これを「富岡」の九十郎、藤兵衛に見ても、彼の描いた惡漢は、いづれも普通の人間らしい「笑ひ」や「恐れ」を持つてゐる。これを南北の描いた伊右衛門や默阿彌の描いた長庵に比べて見ると、彼等は殆ど「善人」である。それ故、五瓶の書いた惡漢には何等の惡漢らしい「力」がない――「惡」の蒸溜がない、「惡」の精素がない、「惡」の象徴がない。世話に砕いて言へば、「凄み」がない。

（「五大力」に於ける源五兵衛の性格が稍曖昧に見えるのも、この作者に誇張がない爲の結果ではないかと私は思ふ。如何に無骨な侍でも兎に角主人に供して花柳の巷へも出這入りする男である。「お

このをお尋ねなされたは、エ、扨はお馴染とやらの御用向かな」といふやうな詞や、「イヤイヤ賢愚ともに、色情は、はかられぬものと承る」といふやうな詞を彼が三五兵衛に向つて吐いたとて、決してそれが不自然だとは思はれない。主人の不興を蒙つて「今までは主人もち、今宵からは浪人の源五兵衛、あすの晝まで、ア、まゝよ」と小萬と濡れになる所も、その位な事はありさうに思はれる。しかも源五兵衛の性格を曖昧にする所のものは、實にこれらの諸點なのである。思ふに、五瓶の諸人物は、餘りに前後を顧慮するが爲に、却つて自らの確實性を失ふのではあるまいか。）

五瓶の描いた人物には、理知があつて、情熱がない――これを「五大力」の源五兵衛小萬の關係に見ても、これを「富岡」の小女郎玉屋新兵衛の關係に見ても、常に情熱よりは理知が力を持つてゐる。戀愛よりは義理が勝つてゐる。例へば玉屋新兵衛と小女郎との第一邂逅などの如き、次第によつては見る人を惱殺せざれば止まぬ底の艶めかしき舞臺光景を作りながら、しかも砂を嚙むより尙且無味な男女の接觸を見せてゐるのである。

これを要するに、五瓶の作には檢束があつて奔放がない。小心があつて大膽がない。常識があつて天才がない。冷たい理があつて、火の如き情がない。彼が狂言作者に對して定めた「五ケ條の掟」に於て、「大たん」を第四位に置いたのも亦故なきに非ずである。（「作者店おろし」）

五瓶の作で活版に附せられてゐるものは私の知る限りでは、「隅田春藝者氣質」（梅の由兵衛の狂言）

と「富岡戀山開」二人新兵衛の狂言）と「五大力戀緘」とだけである。前の二つは續帝國文庫（博文館）の脚本傑作集下卷にある。「五大力」は同じ脚本傑作集の上卷に收められたものと、名著文庫（富山房）卷の十として、宮崎三昧氏校訂の下に出たもの（この名題は「春花五大力」となつてゐる）と、古くしがらみ草紙の附錄（「古典遺聲」）として連載されたものと、かう三種ある。第一のものは、上方本で、五瓶がまだ江戸へ持つて登らない前の臺帳である。第二のもの第三のものは、共に五瓶が江戸へ來てからの脚本であるが、宮崎氏校訂のそれよりは、しがらみ草紙連載のそれの方が、所謂「白藤本」に近いやうである。（都傳内座初演の折の臺帳の寫本で、白藤本と稱せらるるものを、私は伊原青々園氏から借りて讀む事が出來た。）宮崎本は官憲を憚つた爲か、淫りがましきト書や臺詞の、殆ど總てを失つてゐる。

活版になつてゐる五瓶の三つの戲曲を比べて讀んで見ると、流石名の高いだけあつて、やはり「五大力」が一番優れてゐる。「隅田春」の三幕目（梅の由兵衛の家）に於ける苦しい人情の可なり複雜な心理描寫だの、「富岡」の四幕目（玉屋新兵衛の家）に於ける妙手を極めた舞臺技巧だのには吾人の大に學ぶべき點があるが、しかも全體より言つて、この二作の冗漫は、到底「五大力」の緊縮を敵とする事が出來ない。

「五大力」には Plot の單純がある。小細工な技巧がない。劇の發展から生ずる舞臺技巧はあつても、

舞臺技巧から生ずる發展はない。「五大力」が眞面目な藝術として、「隅田春」や「富岡」に優る所以は、即ちそこにある。

「五大力」の内には、今日の舞臺監督でも、創作慾を刺戟されさうな面白い舞臺面がある。例へば序幕第二場なる洲崎桝屋の光景である――

本舞臺三間の間二重舞臺、見付一面腰障子、臆病口の方仕切のまひら戸、臺所の體にて、爰に料理番まな板に向ひ、料理してゐる、下男大勢働いてゐる、こなたは中の間の體にて、方々に丸行燈ともし、爰に粂吉、淺香、藝者の拵へにて、三味線箱にもたれ、あやをとつてゐる、脇に小萬も藝者の拵へにて、硯箱を控へ、行燈にて文を書いてゐる、おちよ、お何、仲居の拵へまへだれかけ、銚子をかへに來てゐる。

日本の舊劇が從來この場面をどういふ風に演出して來たかを暫く忘れて、唯このト書のみについて、或一つの舞臺を想像して見ると、そこには舞臺全體の組立にも、光線の使ひ方にも、諸人物の位置姿勢にも、群衆の運動にも、衣裳の色彩の配合にも餘程興味のある研究が出來さうである。二幕目の第一場大和町貸座敷住の場（塵深い源五兵衛の侘住居へ花のやうな小萬が訪ねて來る所）も舞臺監督の野心を刺戟せずには置きさうもない面白い舞臺面の一つである。

併しながら作者五瓶は、この「五大力」に於いても、尙且天性の弱點を避ける事が出來なかつた。

作者は運命の理路のみを探つて、人間の魂を掴まうとしなかつた。源五兵衞も小萬も三五兵衞も、畢竟自ら動く「人間」ではなくて作者に操らるる「人形」であつた。作者は舞臺の上のみを顧慮して、決して舞臺の裏を見ようとしなかつた。小萬の母や源五兵衞の許嫁の如き背景的人物の表現が稀薄なのも誠にやむを得ない事である。

五瓶が寛政七年の正月に、江戸の都座で場にのぼした「江戸砂子慶曾我」の二番目「五大力戀緘」は、その前の年の二月に大阪の中座で板にかけた「島廻戲聞書」第四齣（曾根崎五人切）を、作者自身が江戸向きに adapt したものである。或戲曲がその作の生れた地方から或他の地方へ移されて演ぜらるる時、場所や人物の名や筋の一部が、その移された地方に適ふやうに改作せらるる例は、日本の國内ばかりでなく歐羅巴各國の間にも屢見られる現象である（例へばアンリ・ラヴダンの「決鬪」が倫敦で演ぜられた時、原作の舞臺は巴里であるのを、悉く倫敦に引直してしまつた場合など）からいふ場合に批評家はその戲曲の眞の價値を知るべく原作改作のいづれへ行くべきであるか。それは答へずとも分かり切つた事である。併しながら、五瓶の「五大力」の場合は、或國の或戲曲を原作者ならぬ他の人が他の國へ移植（飜案）した場合とは大に趣を異にしてゐる。「五大力」の江戸本は、同じ題材を二度取扱つてゐるといふだけで、上方本とは全く離れた五瓶の別な創作と見て差支ない。併しながら、この戲曲の上方本と江戸本とを比較して見る事はadaptationの藝術的價値を知る上から言つて

も五瓶が作劇術の變化發展の跡を知る上から言つても、吾人作劇の學生にとつて、決して無益な爲事ではない。

曾根崎が洲崎になつてゐる事、勝間源五兵衞が薩摩源五兵衞になつてゐる事、菊野（事實の名）が小萬になつてゐる事……さういつた些末な相違は、今ここに述べてゐる暇もないし、又調べて見る興味もない。私はいきなり戲曲の中へはひつて行く――

序幕第二場。ここの幕明きのト書を見ると、上方本では藝者達が「指すまふかき引のやうな事をして遊んでゐる」事になつてゐる。江戸本では「三味線箱にもたれ、あやをとつてゐる」事になつてゐる。かういふ點にも、上方と江戸との相違があるのであらうが、私にはその區別がよく分からない。唯「あやをとつてゐる」方が、「指すまふ」（「かき引」といふのは何の事だか分からない）をしてゐるより、藝者らしくて好さゝうに思ふだけである。

同じ場の、源五兵衞が小萬に色になつてくれと頼まれる所で、江戸本には「色ぢやとは、どうもはや、（ト小萬がなりを見て）餘り馬鹿々々しい」とあるが、上方本には「どうもはや今のやうなこツ恥かしい事は、（ト我姿を見て）餘り馬鹿らしい」とある。これは「我姿を見て」の方が面白い。

同じ場の道具變り。上方本では、三五兵衞その他が、馬鹿殿の千太郎を煽動して源五兵衞を遠ざける相談をしてはひる。と、その跡へ菊野とお市（小萬とおこの）が一寸出る事になつてゐるが、これ

は江戸本には全くない。江戸本では三五兵衛に賄賂を貰つた箱廻しの彌助が一人殘つて「思ひがけないこのお金……どりや假宅の嬶アにあつてこようか」と花道へはひるのが、道具變りのきつかけになつてゐる。ここは勿論、江戸本のやうでなければならぬ。上方本で女二人を出したのは、無意味でもあれば、無駄でもある。

第二幕第一場。この幕明きに、源五兵衛が侘住居の門口で踊つてゐる物貰ひ(「てん〳〵天滿の御子の振袖、鈴を袂にひいかへた……」などと唄ふ)は、上方本を見ても、江戸本を見ても同じである。これはここに當てはまる江戸式の物貰ひが、作者に一寸見つからなかつたので、元の儘にして置いたのではないかと思ふ(歌を見ても、この物貰ひが江戸の物貰ひでない事は想像される)。これは作者がこの戯曲の舞臺を江戸に改作し切れなかつた一例であらう。

同じ場に、家主が持つて來てくれた澤庵を、源五兵衛が引窓の紐に結びつけ「ぶらさげて置く」所がある。ここで家主の言ふ口合が、上方本には——

出來た香の物が、八幡場のおはやをやつてゐるので、内は眞の闇となりにけり。と淨瑠璃にて云ふ。ハヽヽヽヽ、ドレ火を燈して上ませう。

とある。これは言ふまでもなく、上方淨瑠璃の「双蝶曲輪日記」の八つ目(所謂「引窓」)を利かしたものである。然るに江戸本では、ここの口合が——

家主「なる程さう結びついて置いては、氣遣ひはムらぬ、是が彼のむすび／＼と澤庵さうにハ、、、、いやこれはひやうひやく、引まどへ澤庵ゆうておくと、先づ第一盗人の用心に成升る。
源五「ハテそれはなぜか。
家主「ハテ盗人が、ひよつと引窓からはいらうとすると、下で澤あんわんとなき升る。ハ、、、どれ火をともしてしんぜませうか。

とある。言ふまでもなく「むすび／＼と澤庵さうに」は「娘々と澤山さうに」の地口である。「引窓」のしやれを「手習子」の口合に直しただけで、上方の氣分をすつかり江戸にしてしまつた作者の氣轉は、誠に敬服に價する。この件は作者が adaptation に成功した場合である。

一體、この作者はしやれが巧い。そして、そのしやれが悉く理窟に合つてゐる。この作者が理知に長けてゐた一面の證據はここにも見られる。彼の他の作の中から、二三のしやれを拔いて見よう——

○中氣病の夜這ぢやないが立たないぞ／＼。（男が立たぬといふ意味の臺詞。「富岡戀山開」）
○孝行とは雷干か澤庵、もう奈良漬は酒臭さうて、もう行けぬ／＼。（酒に醉ひしれた道樂者が、親への孝行を忠告された時の返事。「富岡戀山開」）
○ハテ思ひ内にあればにきび顔に現れるぢや。（色氣づいた青年が、人にひやかされた時の返事。「隅田春藝者氣質」）

同じ場で、源五兵衛が三五兵衛の秘密（上方本では猛虎の劍、江戸本では龍虎の呼子の一件）を色じかけで探つてくれと小萬に賴むところが、江戸本に依ると――

源五「打明けぬ所を明さすがそなたのはたらき。

小萬「源五兵衛さん

源五「ヤ

小萬「わたしが心は

で、例の五大力の件になるのである。然るに上方本を見ると、ここが――

源五「打明すがそなたの働き。

菊野「命に懸けて。

源五「スリヤ帶紐解く氣ぢやな。トこなし。

菊野思入有つて、三味線と硯箱を取つて來て、三味線を出し、裏皮へ「五大力」と書く……といふ事になつてゐる。私はこの「スリヤ帶紐解く氣ぢやな」といふ臺詞に、最早主人に對する忠義の爲にも、情婦の肉體を犧牲にする勇氣もなくなつてしまつてゐる、源五兵衛の無意識な「未練」を讀み取らうと思ふ。そして、やがて起る大悲劇の精神的準備を、早くここに見て置かうと思ふ。この意味に於いて、私は上方本にあるこの臺詞を是非江戸本にも加へたいと思ふ。

第二幕第二場。三五兵衛が計略で小萬を欺いて、源五兵衛に愛想づかしをさせる件で、國元から來た源五兵衛の家來（上方本では八左衛門、江戸本では八右衛門）が源五兵衛の兄を裝ふのは、上方本も江戸本も同じゞあるが、上方本ではその他に仲居と駕籠屋とを頼んで、これを源五兵衛の許嫁なぎさと國元の役人喜集院喜平太とに仕立てて、小萬を義理責めにする事にしてあるのに、江戸本では三五兵衛の奴土手平一人だけを國元の役人堤惣右衛門に仕立てて出す事にしてある。ここは實際を想像して見ても、舞臺の人物の配合から言つても、舞臺効果の緊張から言つても、なぎさの贋物などは出さない方が好い。仲居の扮した振袖娘が、菊野程の女に見破られないのも不思議である。尤も、その點で、江戸本の土手平も小萬が顔を知らない道理はないやうに思はれて、ひどく覺束ない氣がするのである。この一場の技巧には、なぜかこの作者のいつもの理性が全く働いてゐないのである。舞臺は少し寂しくなつても、八右衛門一人だけを使ふ方が、私には一番領けるのである。

同じ場で、八右衛門が歸つてしまつてから、上方本では三五兵衛が菊野を奥へ連れて行からとすると、女が先きへ行けと言ふので、直ぐ一人で奥へはひる（それつきり三五兵衛はこの場へ顔を出さないのである、そして次の次の場では同志の伴右衛門と他の茶屋で酒を飲んでゐるのである。ここらの連絡が、上方本では甚しく曖昧である）だけの事になつてゐるが、江戸本では、それから小萬が癪を起すので、三五兵衛がこれを介抱する所がある（白藤本或はしがらみ草紙の「古曲遺聲」によると、

藥を自分の齒で嚙んでやつたり、女中に蒲團を持つて來させて敷かしたり、色々いろつぽい科がここにあるのであるが、宮崎本にはそれらが悉く削られてゐる)。そこへ同志の伴右衞門が來て、無理に三五兵衞を二階へ連れて上がる事になつてゐる。上方本では、あとに松坂屋といふものがあるから、ここに伴右衞門を出す必要がなかつたのであらう。ここらの相違は唯後の場の都合から來てゐるだけの事で、いづれも必然的の價値はない。

三五兵衞が奧へはひると、小萬は直ぐ茶屋を走り出て、源五兵衞の家へ駈けつけようとする。そして茶屋の女房に留められる。上方本では「ト此内雨車になり。さき「夫でもアレ〳〵雨も降るし、今夜は廢しにして……」とあつて、もうここで雨が降り出した事になつてゐるが、江戸本では箱廻しの彌助が「傘下駄がけにて」出て來るまでは、雨が降る事になつてゐない。些細な點ではあるが、ここは上方本の方が注意深く書いてある。

小萬が源五兵衞へ文を書く所で、上方本では書きながらなんにも臺詞を言はぬ事にしてあるが、江戸本では書きながら獨白を言ふ事にしてある。そして、その獨白で手紙の內容を暗示する事にしてある。併し、獨白の文句は、後に讀まれる手紙の文章とつかないやうに、巧みに逃げて書いてある。ここは獨白のある方が好いか、無い方が好いか、俄に價値の判斷を書く事が出來ない。今の私は、どつちも惡くないと思つてゐる。

源五兵衛が再びそこへやつて來る所は、上方本では唯――向ふより源五兵衛、尻からげ、袖にて雨を覆ひ出て來る。此歌の內にて本舞臺へ來る內、菊野狀を書き了ふ。源五兵衛ずつと內へ這入る。

といふ丈の簡單なト書で濟ましてあるが、江戶本ではここに巧みな舞臺技巧を用ひてある――是より時の鐘になり、方々にて拍子木われ竹をならす。向ふより源五兵衛、ほゝかむりして、思案しながら出て來る。おくびやう口より、番太郎、拍子木を打つて出て、花道へかゝる、源五兵衛とすれ違ひに通る、源五兵衛ふりかへり、番太郎が首すぢを取てさゝやく、番太郎びつくりして、ふるへながらうなづく、源五兵衛拍子木を取て打ちながら往來をうかがひ居る、番太郎門口へ來て戶をたゝき、番太「もうしちよつとおたのみ申し升る〳〵。トはげしくたゝく、小萬はかまはず文を書いてゐる。番太「內方に、さゝの三五兵衛さまがムり升るかな。ト下の二階より、土手平おりて來て土手「何だ、お旦那をたづねるは、何の用だ。番太「お屋敷から使に參り升た一寸爰を明けて下さいませ。トいひすて、いつさんに向ふへかけて這入る、源五兵衛は身ごしらへして、うかがひ居る。土手「今時分お屋敷からの使とは何の用だ。ト戶を明けて、土手「サアはいらつしやい。トいへ共挨拶なきゆゑ合點のゆかぬこなしにて、門口へ出ようとする、源五兵衛土手平がむなぐらを取る。土手「ヤア源五兵衛か。トびつくりする。

江戸本では、かうしてこの場で土手平と小萬と伴右衛門とを斬る事になつてゐるが、上方本ではこの場では唯菊野だけを斬る事になつてゐる。

第二幕第三場、源五兵衛が小萬の首を携へて自分の家へ歸つて來る所であるが、上方本を見ると――

すつと二重舞臺へ上り、火をかき立てゝ、足元にある裸人形を見て踏碎く、首ころりと落ちる。

といふやうな事が書いてある。この裸人形は、後にもう一度小道具に使はれるのであるが、そんなものがどうして源五兵衛の家にあるのだか、それが私には解からない。江戸本には全然こんな小道具は使つてない。

上方本では、この場には家主が出ない事になつてゐるが、江戸本では家主が駈けつけて來る事になつてゐる。そして、上方本では　野の手紙が源五兵衛によつて唯一息に讀まれてしまふ事になつてゐるのが、江戸本では源五兵衛と家主とが、裂かれた文を繼ぎ合して、交互に讀みつぐ事になつてゐる。そして、その間に、家主が時々間違へては書き出しを讀むといふ滑稽が巧みに織り込んである。ここらは、江戸本の方が上方本より、遙に作劇の進歩を見せてゐる。

上方本では、ここの道具變りに、代官が家來を大勢連れて出て、源五兵衛の身代りに立つ八左衛門を縛す事になつてゐる。それから、源五兵衛は三五兵衛のゐる松坂屋へ一人で押しかけて行く事になつてゐる。ところが江戸本では、ここへ彌助が出石宅右衛門に追はれてやつて來る事になつてゐる。

源五兵衞は彌助を引窓の細引で（前に澤庵を結んだ）縛つて、三五兵衞のゐる所へ案内させるのである。こゝらも、江戸本の方がずつと技巧が優れてゐる。

源五兵衞が再び家を出て行く所も、上方本では――

風呂敷を出して右の首を包み、腰へしつかりと卷き、刀を拔いて蒲團にて、最前の血をぐつと拭かうとして、菊野が事を思ひ、右の血を吸ひ、跡を蒲團にて、拭きて鞘へ納め、源五「松坂屋は慥に蜆川の南側、さうぢや。

とだけであるが、江戸本では――

ト家主首を見せる、源五兵衞ほろりと思入、彌助むかふへつか〳〵と逃げる、源五兵衞細引をひかへ、源五「南無あみだぶつ〳〵。

といふ風に、前のそれよりは餘程複雜な心理なり運動なりが、見せられるやうになつてゐる。

この場に、上方本にあつて江戸本にない源五兵衞の臺詞がある。それは「誠に三五兵衞と枕を交し、此事を明かしたと思ひ詰めて、身共が手に懸けた」といふ臺詞である。これに依ると、源五兵衞が殺人の動機は、寧ろ戀愛以外にあるやうであるが、飽くまでもこの殺人の動機を情的に解釋したいと思ふ私は、かやうな臺詞の却つて無用なるを思ふ。

第二幕第四場。上方本ではこゝが松坂屋（江戸本で言へば大野屋）の座敷になつてゐる。そして、

ここで始めて彌助と伴左衛門と太鼓持とが斬られる事になつてゐる。江戸本ではここがもう大詰の泥仕合で、彌助は地面の上に踏みつけられ、三五兵衛は命を奪はれてしまふのである。上方本では、まだその次に、松坂屋の塀外があつて、ここで、やつと三五兵衛が源五兵衛に討たれる事になるのである。

これを概して言へば、江戸本の方が上方本より、ずつと引き締つてもゐれば、ずつと行屆いてもゐれば、ずつと技巧に優れてもゐる。

(3) 「切られ與三」

——大正五年十月——歌舞伎座所演

この春、大阪の親類の家へ行つた時、そこの内の女の子が藏してゐる有朋堂文庫の脚本集で、私は計らず「與話情浮名横櫛」を通讀する事が出來た。九幕十八場——場面の變化を一つ宛順に數へて行けば二十何場——といふ日本でも珍しく長い狂言であるから、すつかり讀むのに一週間位はかかつたと覺えてゐる。

私がこの作を通讀して、先づ面白いと思つたのは、與三郎といふ男の性格と運命とである。與三郎は侍の子に生れて、商家の養子となつた。ところが、與三郎が養子にはひつてから、その商家に實子

が生れた。與三郎はこの實子に義理を立てて、家督をそれに取らせようとする。それには自分が家督相續をする資格のない人間にならなければならぬ。與三郎はかうした道德的の動機から、寧ろ手段として放蕩生活にはひつて行くのである。然るに、一度お富の容色に迷つて、世をも人をも忘れて思ひを遂げ、その報いとして人交はり出來ぬ程な慘たらしい刀疵を受けてからの與三郎は、もう手段も目的もない本當の無賴漢になつてしまふのである。私はこの運命を面白いと思ふのである。この間の與三郎の性格の變化を面白いと思ふのである。

勿論、昔の作者の瀨川如皐は、そんな事を意識して書いたのではあるまい。併し、この作が八代目團十郎といふ、上品な內に凄みのある、坊ちやんらしい中に傳法なところのある役者の個性を利用して書かれたものである事は確である。「役者にはめて狂言を書く事」が必ずしも惡い事でないのは、この一例を見ても、好く分かる。若し、八代目團十郎といふやうな役者がゐなかつたら、如皐はこの與三郎のやうな人物をも、與三郎の出會つたやうな運命をも決して創造し得なかつたに相違ない。

作者は團十郎の兼ね備へてゐる二つの方面を一貫した一人の人物で見せようとして、目に見える「筋」の上で唯それを苦心した。內面的な性格の變化とか心理の描寫とかに就いて一向考へる事を知らなかつた德川末期の作者としては無理もない事である。併し、この作者は細心であつた。かれは與三郎の人物の變化を外面的にはかなり合理的に書いてゐる——

木更津の汐干で、與三郎がお富に出會ふ前、先づお富の供をして來た源左衛門の子分達と一人宛摺れ違ふ場面がある。今度の歌舞伎座では、それが見られなかつたやうであるが、子分の一人に岩吉といふのがあつて、それが與三郎と摺れ違ひざまに、懐劍を懐中から出す。そこのト書に「與三郎……慄へる」とある。與三郎は實にそれ程度胸のない若旦那であつたのである。

「切られ與三」となつてからの、最初のゆすりの相手が、古い馴染のお富である事も（作者は意識して書いたのではないかも知れぬが）私には面白い意味が讀まれる。若し、あの源氏店の妾宅に住んでゐる女がお富でなかつたら、與三郎は終まで頰冠りを取らずに、初め來た時と同じやうにもぞもぞと、一分の金を言ひ分なしに貰つて、逃げるやうにあの格子戸を這ひ出たかも知れないのである。與三がお富を認めて急に腰を据ゑ出した時は、流石の蝙蝠安もその意外な度胸に驚いたのである。併し、こでの與三はまだ純粹な無賴漢にはなつてゐない。相手を見てのゆすりである。相手の弱みを十分知つてゞての我儘である。「惡」が三分なら、「坊ちやん」が七分の駄々である。勿論、多左衛門に會つてからの態度は、惰性から來た虛勢に過ぎない。多左衛門が歸つてから、一度出た妾宅へ又立ち戻つて、番頭の藤八を柱へ括しつけて（この科も今度の歌舞伎座では見られなかつたが、）その前でお富と二人酒を飮む所は、もう大分「惡」が進んだやうに見えるが、それでもまだ相手が藤八といふ輕い人物だけに、寧ろ與三郎を可愛くは見せても、一向彼を凄くは見せないのである。

ところが、それが次ぎの和泉屋の店先になると（これから先きは、全然今度の歌舞伎座では演ぜられなかつた）、與三郎はもう大分進んだ無頼漢になつてゐる。かれは藤八を入れた葛籠を背負つて、お富と一緒に、多左衞門の勤めてゐる質屋へゆすりに遣つて來るのである。店の者が與三郎の顏の疵を見て驚くと「なんだ、刀疵がどうしたと、あんまりきよろ〳〵面ア見るなえ、晝狐でも逐ひ出しやアしめえし、馬鹿な面を。これ年季郎野め、莨の火でも持つて來い。」などと言ふ。もう人を人とも思はぬ態度である。

與三郎の相手はもう纎弱い女ではない。和泉屋の一番番頭多左衞門である。しかも、ゆうべ別れて歸つた筈の女と一緒に、その女の世話をしてゐる多左衞門の所へ平氣でゆすりに來るのである。ゆすりの種は藤八で、これをお富の密夫だと言ひ張り、葛籠ぐるめに質にとつてくれと言ふ。多左衞門がそれを拒絶すると、そんなら店先でお富と二人を斬つて了ふと言つて、出刃庖丁を振廻す。ここでの與三郎は源氏店での彼から見ると、餘程惡黨ぶりを進めてゐる。（與三はこの店先で弟の與五郎にも計らず會ひ、實母の小笹にも久しぶりで會ふのであるが、左程心を苦しめる樣子もない。）

野陣ケ原で捕へられて、伊豆へ島流しにされた與三郎は故郷戀しさに島脫けをする。作者はこの惡人になり切つた與三を、その養はれた伊豆屋の近所へ連れて來て、久しぶりで下男の忠助に會はせる。そして、「……コウ爺やア、俺は與三郎だ。」「おう、さうだ、坊さん與三さんだ。」といつた情の濕い對

話をさせて、見物に又昔の與三郎を忘れさせまいとする。この火の番小屋の一場の如きは、到底作者と役者とが相待たなければ、完全に演出し得られぬ場面である。氣品と凄みとの兩面を備へた役者を利用した、この無理のない人情味の深い場面を作り出した作者の手腕には侮り難い熟練がある。

勿論、私は八代目團十郎を見た事はない。併し彼がどんなに上品な美男であつたかは、「切られ與三」になつてから鬢の所へ大きな禿を拵へたにも關らず、却つて、それが愛嬌になつたといふのを見ても解かる。當時の評判記にも「外の役者なら見ともなからうが三升さんのは、途方もない刀疵が愛嬌になつて粹な事で御座りました」とある。與三郎は飽くまでも一人の役者の特殊な生れつきを巧みに作者が利用して作り出した一種變つた劇的人物である。後の役者が――しかも八代目團十郎に少しも似た素質を持つてゐない役者が――この作を演じて、初演當時と同じ效果を收めようとするのは餘程の雜事であらう。

ところが、たとひそれが外面的であるにもせよ、與三郎にあつてはこれ程心を盡してゐる作者の筆が、なぜかお富にあつては一向徹底してゐない。

兎にも角にも與三郎の戀の相手は、初から終までお富一人である。然るに、お富は源左衞門から多左衞門、多左衞門から觀音久次と、兎にも角にも夫らしい者を三人から代へてゐる。源氏店で與三に久し振りで會つた時は、やはり女らしい困惑の外何もなかつた人が、次ぎの和泉屋では、突然もう立

派な與三の相掏になつてゐる。今度こそは二人で苦勞を爲遂げるのかと思ふと、與三は捕へられても自分だけは助かつて、藝者時代に馴染だつた、しかも與三とは知り合ひの觀音久次の妻になる。そして、「妾も一旦苦勞した彼の人が、どうで島へ行くからは、あの身體では長い事、島で命は棄ものと、思ひ諦め此通り今はお前と夫婦になつて暮らすのも、譯を知つたお前だけ、せめて跡で香花を快く手向けたさ。」などと平氣な顏で言つてゐる。かの女は善人なのか、惡人なのか、貞節な女なのか、淫奔な女なのか、馬鹿なのか、利口なのか、一向に分からない。作者はその日その日を書き續けて行く新聞小説の作者のやうに、それからそれと、筋を繋いで行く爲に、この興味のある女主人公を性格としては一向細心に扱はずに、唯筆に任せて變つた境遇へ置き換へて行つたのに過ぎないのであらう。

この一つの作で見ても、如皐と默阿彌との相違はよく分かる。作者としての資質、素養、境遇の相違が現れてゐるのは勿論であるが、僅の時代の相違が又この二人の作を全く別種のものにしてゐる事をも、吾人は注意して見なければならぬ。

如皐の作には決して默阿彌に見られない暢々とした餘裕がある。從つて潤澤な情調がある。或部分の抒情的描寫の如きは、もう一歩で小説へはひりさうな所まで來てゐる。（例へば、八幕目伊豆屋の場に於ける與三郎と蕎麥屋との對話。）如皐の作には筋の複雜はあつても、默阿彌に見るやうな人爲の跡の著しいカラクリはない。事件に事件を重ねて行かうとする昔の作者の癖は持つてゐるが、默阿彌の

やうに曲の初から終までを、初から數學の式のやうに頭の中で極めて置いたやうな所はない。それ故、作の際限もなく長くなる弊はあるが（有朋堂本でもこの作は三百六頁からある。）その代り又少しも拘束せられる所のない、自由な、暢々とした快さがある。

時代の相違が二人の作に及ぼした影響は、對世間道德問題である。如皐の時代にあつては、まだまだ芝居といふものが上流社會と隔絶してゐた。それだけ、芝居には弁放自由な天地があつた。世間の道德に遠慮をする事もなかつたし、上流社會や政府の威勢に影響される事も少なかつた。それ故、如皐の作は默阿彌の作に比べて、道德的倫理的の臭が餘程少い。餘程少いどころではない。與三郎の生活の如きは全然デカダンの藝術である。若し、與三郎の生活から德川末期の廢頽した心や詞や擧動を取り去つたら、「與話情浮名横櫛」はその價値の九分を失ふと言つても過言ではあるまい。

(4)「夏祭」

私はまだ「夏祭」の狂言を本で讀んだ事がない。もとの本は九册に分かれてゐるものらしいが、その内普通私達が芝居で見るのは、第三册と第六册と第七册とであるらしい。第八册らしいところを私は一度淺草の方の小芝居で見た事があつた。こなひだ、横濱で河内屋がこの芝居をやつた時も、そこを見せてくれた。横濱の時は、その上にまだ第九册らしい屋根の上の捕物までが見られた。

兎も角も、私は芝居で見ただけに就いて何か言ふのである。この狂言の全體をどうのかうのといふ事は、もとの淨瑠璃を知らない私には出來ない事なのであるから。

私はこの狂言を然程優れた作だと思ふ事が出來ない。どうして、こんな作が今まで命脈を保つてゐるのか、それさへ私には不思議でならない。

第一、私どもが詰まらないと思ふのは、團七達が相手にして苦しんでゐる大鳥佐賀右衛門といふ侍が、一向下らない、吹けば飛びさうな人間である事である。團七のやうな强さうな男が、あんな人間を恐れて、やれ磯之丞を隱すの、琴浦をかくまふのと、騷ぎ廻つてゐる事が、一向私達には理解出來ない。

釣船の三婦が珠數を切る件も、舞臺で見る相手がなまこの八だとか、こつぱの權だとかいふ、一向下らない人間なので更に同感する事が出來ない。そこへ行くと、默阿彌の「三人吉三」で、土左衛門傳吉が珠數を切る件の方が、ずつと動機が迫つてゐて、同情が寄せられる。

磯之丞を預からうとする一寸德兵衛の女房が、美しい顏へ燒鐵を當てるといふやうな擧動も、昔の人は知らず、今の私共には同感が出來ない。あまりに爲事が外面的だからである。

この狂言で、私達が面白いと思ふのは、義平次が琴浦を奪つて行くところから、長町裏の殺しになるところだけである。ここへ來ると、團七の相手になる人物が、大鳥佐賀右衛門とは違つて、强慾非

道な父といふ、ずつと強い性格になつてゐるので、舞臺の上の爭鬪が、十分同感を以て見られるからである。

併し、この場合でも、私達は大部分役者の藝（義平次の表現だとか、團七の殺しの形の變化だとか、殺しから後の恐怖と悔恨との表情だとか、樽御輿に紛れての引込みだとか）に興味を感ずるので、脚本その者から得る感銘は、一向概念的な、力の弱いものなのである。

一體、この「夏祭」といふ狂言には、更に技巧らしい技巧が見られない。何處も彼も唯素直に、物語風（叙事詩的）に綴られてゐるだけで、少しも戯曲らしい組立が考へられてゐない。見物の意表に出るやうなところもない。見物の興味を引き摺つて行くやうな秘密もない。多少の爭鬪はあつても、それは突然に起つて、突然に消えるか、さもなくば、相爭ふ二人の性格が弱過ぎる。人物の出はひりなどにも、少しも戯曲的な考慮が費されてゐない。事件と事件の連續にも、一向組織的なところがない。第八段の團七住家で、徳兵衛が團七を逃がさうとするところに、稍戯曲的な技巧が見られるが、それとても日本の芝居としては、餘りに在り來りな技巧である。

技巧のないのも好い。戯曲的でないのも許せるとして、それでは、この狂言に眞實があるだらうか。勿論、多少の眞實はある。團七が義理の親を殺すまでのプロセッスなどには可なりのそれが見られる。併し、それとても、前に言ふ通り、一向概念的なものである。

私は住吉で見る德兵衞と九郎兵衞とのリコンシリエエションにも、三婦の家で見るお辰の心中立にも、一向眞實らしいものを味ふ事が出來ない。

これを要するに「夏祭」の狂言は、唯團七縞の圖案と、親殺しの姿勢とに價値を見る事が出來るだけのものである。卽ち舞臺意匠家と役者とに總ての功を歸すべき狂言である。脚本その者としての價値は、殆ど論ずるに足りないと思ふ。

作　者

(1) 鶴屋南北とエデキント

長田秀雄君が來て、「南北はエデキントに似てゐますね。」と言つた。この Suggestion は私の心の中に幾多の興味ある問題を惹き起した。

エデキントの藝術は怪奇（Das Groteske）である。惡魔的（Das Teuflische）である。南北の藝術も亦さうである。エデキントの藝術は Sensation に滿ちてゐる。さして Sentimentalism は何處にもない。南北の藝術も亦さうである。エデキントは人生に對して飽くまでも無慈悲である。南北も人生に對して少しも憐憫を持つてゐない。エデキントは人生を「在るが儘」に書いてゐない。「斯くあるべし」とも書いてゐない、唯それを「惡魔の内に見るやうに」書いてゐる。南北が舞臺にのぼせた人生も亦それである。エデキントは殘酷と卑猥とを好んで舞臺の上にのせた。南北も虐殺や姦通を平氣で見物に暴露した。エデキントの藝術には Delicacy もなければ（かれの怪奇はビアヅレエの怪奇でなくて、

フランチスコ・ゴオヤの怪奇である）、Sublimity もない。南北の藝術には悲壯や、細緻を見出だす事は出來ない（北齋が畫いた「百物語」の「お岩さん」は巧緻に過ぎて、南北の奔放を失つてゐる）。「ヱデキントは飛行機の上から人生を見てゐるのだ。」と、或人は言つた。「ヱデキントは探偵のやうな態度で人生に對してゐるのだ。」と、他の人は言つた。南北の人生に對する態度は、それよりももつと冷酷で、それよりももつと無頓著である。ヱデキントが人生を寄席の曲藝だと思つてゐるやうに、南北は人生を茶番だと思つてゐるのである。ヱデキントにとつても、南北にとつても吾人人類は傀儡の群に過ぎないのである。

ヱデキントが俳優を職としながら、作劇の法則を無視してゐるやうに、南北が生を劇場の内に承けながら、極めて舞臺の構成に無頓著なのも一奇である。ヱデキントはイブセンが二十年も前に滅したと言はれる獨白を、平氣で長々と用ゐた。一人の女が手紙を書きながら讀む。そして手紙を書き終ると直ぐ幕をおろす（「春の目覺め」）――かれはこんな場面をも平氣で書いた。南北は人物が邪魔になると平氣で殺して片づけてしまふ。さうかと思ふと、無用な人物を平氣で長々と舞臺の上に置く。「早變り」の爲には幾人でも平氣で「吹替」を舞臺の上に出す。

ヱデキントは不可能だと思はれるやうな舞臺を平氣で書いた。かれの「春の目覺め」が舞臺の上の成功を見たのは、全くラインハルトのお蔭であつた。南北が始めて「四谷怪談」の本讀みをした時、

三代目菊五郎は「戸板がへし」の件がむづかしくて、とても自分には勤め難いと言つた。それが實演の手段を得たのは、南北の子二世勝俵藏のお蔭であつた。(伊原青々園氏「近世日本演劇史」參照)元より南北の場合はケレンだけの事であつて、ヱデキントの場合はそれではないが、實演の手段などは思はずに、自己の想像に任せて自在に筆を進めて行く所は、ヱデキントも南北も同じである——二人は實に「舞臺に作られた」人達でなくて、「舞臺を作つた」人達である(默阿彌はこれに反して、「舞臺を作つた」人でなくて、「舞臺に作られた」人である)

寫實と怪奇との混淆、罪惡と滑稽との混淆、悲痛と哄笑との混淆、これらの突然な轉換——それらを大膽に舞臺の上でした點から言つても、南北はヱデキントに似てゐる。「春の目覺め」の大詰に見られる「寫實から幻想への突然な跳躍」(自殺をした學生が、自分の首を手に持つて、墓の中からせり出して來る。さうして、まだ生きてゐる友人に自殺を勸める。そこへ、「假面の人」が出て來て、死人を呪ふ。死人は笑ひながら墓の中へ引つ込んでしまふ)は、「四谷怪談」の四幕目(三角屋敷)にも見られるのである(直助がお岩の櫛をお袖に借りて質屋へ持つて行かうとして家を出ると、小兵衛の著物のつけてある盥の中から「長きいやらしき手」がすつと出て、この櫛を摑む)。按摩宅悅が相形の變つたお岩を口說く滑稽(「四谷怪談」)は、見世物小屋のマネジヤアが思ひ亂れてゐるカアル・ヘツトマンを道化役に雇ひに來る滑稽(「ヒダルラ」)である。ヱデキントの笑が「地獄の笑」なら、南北の笑も「地

獄の笑」である。

かくて、ヱデキントを理解しないパウル・ゴルドマンがかれの上に加へた「一つの場面も藝術の法則に適つて作られてゐない。一人の人間も實際の生活を持つてゐない」といふ評語は、その儘南北を愛さないなにがしの評家が、かれの上に加へ得る評語となるのである。

から論じて來ると、私はヱデキントと南北とを全く同列に置いてゐるやうに見える。然り、南北とヱデキントとの距離は實に唯一歩なのである。併しながらその一歩は、文化文政と二十世紀とが隔たつてゐるやうに隔たつてゐるのである。獨逸と日本が隔たつてゐるやうに隔たつてゐるのである。然らば、その「一步」とは何であらう。ヱデキントは人生を意識して書いたが、南北は人生を意識して書かなかつた。ヱデキントには自覺された「内精神」があるが、南北には自覺された「内精神」がなかつた。ヱデキントは人生の內に芝居を夢みたが、南北は唯舞臺の内に芝居を夢みた……

ああ、實にこの唯一步なのである。惜しい哉、南北や。敬ふべき哉、ヱデキントや。

ヱデキントが書く淫婦が飽くまで淫婦であるやうに（「ルル」）南北が書く惡漢は飽くまでも惡漢である。これを「お染久松色讀販」の喜兵衛について見る。喜兵衛は元の主人の彌忠太に頼まれて、午王義光の刀を盗みとり、これを質入れして得た百兩の金を、彌忠太に一文もやらずにみんな使つてしまふ。それを煩さく催促されるので、手もなく彌忠太を殺してしまふ。それから、午王義光の轉々して質に

はひつてゐる油屋の番頭と共謀して、その藏からその刀を又盗み出す。そして、終にその店の丁稚久松に討たれてしまふのであるが、その時かれの吐く詞は、惡を惡とも思はない太々しい詞である――

こりやヤイ此義光は根が盜み物、さる人に賴まれて、此油屋へ質に入れ、其金も宿で擾つた引負と、天道あつてか、から負けた、そこで思付いて此藏の矢尻を切り、持ち出す所を見付つちやア、寢覺が惡いと思ふから汝を爰で撲き殺し、跡腹やめない俺が目論見、待てよ併しわりやア俺が殺さいでも、どうで死なにやア成らねへ、何故と云へ、主あるお染と不義をすりやあ、云はずと知れた間男だ、何と死なにやア成るめいが、可愛いやお染は先馬だ、うぬも跡から馬で行く、駒も蹄路の鈴ケ森、三尺高く安房上總、向うにうけて磔刑だわ。

これを「四谷怪談」の伊右衛門に見る。かれは自分が殘虐を加へたお岩の亡靈に苦しめられながらも、始終「人盛なれば祟りなし」と思つてゐるのである。かれは隱亡堀で直助に會つた時、かういふ恐ろしい對話をする

伊「天井抜けの不義非道。直「イヤ、働き縣た鰻鈎、どうで終ひは身を裂れ、伊「首が飛んでも動いて見せるわ。

直「エ、天晴丈夫な。伊「南無三餌を取られた。

かれは飽くまで生に執著し、飽くまで惡に生きようとするのである。かれは蛇山の庵室に日夜惡夢

に襲はれながら、父の源四郎に出家を勸められても、「今少し望みもござれば」と、これを拒絶し、仕官の種の墨附を死靈の鼠に喰ひ破られても、更に隱し置いた照月の一軸に望みを繫いで、師直公の屋敷へ推して出ようとするのである。私は怪奇を極むるお岩の亡靈よりも、「首が飛んでも動いて見せる」といふ伊右衞門の Ego の方を百倍も恐ろしく思ふ。

ヱデキントが沙翁以前の作者にも負けない殘酷を平氣で舞臺の上に見せたやうに（「パンドオラの箱」の大詰、）南北は殆ど家常茶飯のやうに人間の肉體を舞臺の俎で料理した。いつも簡素なかれのト書も、「殺し」となると、俄に精細を極めて來るのである――

喜兵衞轉げるはずみ、最前の忍び返しの竹横腹へ立つ、是より苦しみながら立廻り、久松喜兵衞を一トかせ斬る。喜兵衞苦み、喜「人殺し。ト是にて久松喜兵衞の口を抑さへながら抉る。喜兵衞立身にて抉られ苦みながら久松が髻を摑む。久松刀にて切拂ひ振上げる。喜兵衞ギクリと苦む。久松悔りしてへたる、チョンと木の頭、久松刀を拭ふ。（「お染久松色讀販」大詰）

直「戀の敵の與茂七め、宵の意趣覺えたか。トとゞめを刺す、やはり捨鐘にて蟲の音凄き合方。後日見咎められぬやうに面の皮を。ト持つたる出刃にて庄三郎の顏をくる／＼剝ぎ、刃物があつては。ト思入塀際の溝へ隱す。バタ／＼になり上の方より左門血に染みて出る。跡より伊右衞門拔刀にて一寸立廻りあり、左門をトド切倒しとゞめを刺し、伊「强情ぬかした老ほれめ、刀の錆

は自業自得、ハテ好いざまだ（中略）直ぐ丁度揃ふた人殺し、一寸遁れに面の皮を剝つて、當分氣休め。伊「俺もそんなら老ぼれの。ト刀にて左門の面の皮を切りに懸らうとする。（「いろは假名四谷怪談」序幕）

お岩の美しい顏は、見る間に醜怪を極めるのである。小兵衞の指は一本一本折られるのである。お岩の死骸と小兵衞の死骸とは、戸板の裏表に釘づけにされて、川へ流されるのである……

グロテスクな舞臺の作者としての南北は、實にヱデキント以上である。比較的その方面の舞臺の少い「お染久松色讀販」にさへ、尙且鬼門喜兵衞の家の場と油屋の店先とがある。「四谷怪談」の隱亡堀、三角屋敷、殊に蛇山の庵室（夢の場を含む）などに至つては、怪奇的想像の實に測り知るべからざる豐富を見せてゐる。

私は私達の祖先の décadence の藝術として、南北の「惡」と「殘酷」と「怪奇」とを愛さうと思ふ。唯かれの Weltlust に關する想像が、他の惡魔的思想に比して著しく深刻を缺いてゐるのを遺憾に思ふ。この點に於いて、かれは到底、女の body の內に歌を聞くといふヱデキントの敵でない。

時代は推移した。

昔は尾崎紅葉「村井長庵巧破傘」の世話場を評して、「慘鼻……詩趣を損ずるよりは既に詩でない」と言つた。今は椋鳥の書生、銀の皿にのせられた聖者の首に接吻する松井須磨子を見て、なほその力

足らざるを焦つてゐる。

私が南北の怪と惡とを愛するのは、今の時代に阿つてゐるのであらうか、はた又今の時代に背いてゐるのであらうか。？　？　？

(2)　世話物作者としての默阿彌

默阿彌は大工の棟梁 Baumeister であつて、建築家 Architekt ではない。彼は「設計」を創造する天才ではなくて、與へられた「設計」を手際よく造營する良匠である。手際よく……」――これが默阿彌の總てである。彼は常に手際よく盛り上げる、手際よく纏める、そして手際よく解決する。彼の作り上げた家には、釘一本「無駄」がない、柱一本「不要」がない、瓦一枚「曖昧」がない。總てが几帳面で、總てが入念で、總てが綿密である。

それ故、默阿彌には巧緻はあつても簡素がない。細心はあつても奔放がない。彼は「石橋を叩いて渡る」用心深い常識家で、「天馬空を行く」大膽な空想家ではない。しかも、古往今來、偉大なる詩人には必ず簡素がある、必ず奔放がある、必ず大膽な空想がある。畢竟するに默阿彌は、眞の意味での「詩人」でもなければ、眞の意味での「戲曲家」でもない。彼は飽くまでも腕の冴えた「職人」である、飽くまでも經理に長けた「實際家」である。

默阿彌の作に、內心の要求から生れ出たらしい物は一つもない。謂ふ所の「勸善懲惡」も「因果應報」も、決して心の深い奧からの叫びではなくて、强ひても世間道德に追從して行かうとする作者のおとなしい對社會的態度の現れに過ぎない。彼は長庵や新三や淸心や鑄掛松や小猿七之助などの如き頹廢的人物を描くに非凡な手腕を持ちながら、いつも彼等を人爲的な「廻る因果」の前に譯もなく萎縮させて、これらの惡魔的人物の終局を、甚しく小さく且不徹底なものにしてしまつてゐる。默阿彌は果してこれら諸人物の「最後」に道德的の安心を得ることが出來たのであらうか。私は決してさうは思はない。彼は唯世間に對して——世間の道德に對して——惡人は是非とも殺すか悔悟させるかしてしまはなければならないと思つただけで、惡人の死や悔悟に決して必然的な深い動機を求めようとはしなかつたのである。

世間——默阿彌は飽くまでも「世間」の「註文」に應じて狂言を作つた人である。もつと狹く見れば、役者の註文（それがたとひ無意識のそれであつても）に應じて、興行主の註文に應じて狂言を作つた人である。しかも彼に依つて作られた狂言の何れもが、如何によくそれらの「註文」に適合してゐたかは、幾多の賞讃的記錄が吾人を驚嘆させるのである。畢竟するに默阿彌は「註文」に應じて狂言を書く事の巧い作者であつた。「題詠に巧みな歌詠み」であつた。彼が壯年時代から三題噺的の「趣向」に長じてゐた事は、誰でも知つてゐる。

彼は如何なる crisis にも、決して「趣向」といふものを忘れなかつた。彼は常に與へられた「場所」と「時」とから在る限りの「景物」を探り出して、それらを一つも殘さず舞臺の上に利用した。「月梅薫朧夜」といふ花井お梅の事を書いた狂言の中に、中村座の樂屋口で、或呉服屋の手代が峠で金を奪はれた巾著切に出會つて、これと格鬪する短い場面がある。ここのト書に「此内始終樂屋にて立廻りの附ケ音聞える事」とある。言ふまでもなく默阿彌は中村座の舞臺で打つてゐる附ケを道端の立廻りに利用したのである。また「島衛月白浪」の三幕目に神樂坂辨天湯の場といふのがある。惡事を悔いて堅氣になつた明石の島藏が、まだ盜癖の止まぬ松島千太に久しぶりで會ふ場面であるが、この幕切を見ると

「ト端唄に成り千太思入有つて向ふへ這入る島藏跡を見送り思入有つて（島）懲役中に悉意に成り血汐を呑で兄弟の緣を結んだあの千太（中略）ア、以前は二となき友達だつたが今と成ては我身の害飛だ者と兄弟の緣を結んだ〇ト島藏立上る此時湯屋の内にてチョン／＼と木を打〇事だなアとぢつと思入誂の端唄にて道具廻る」

とある。ここでは湯屋の流しの拍子木を芝居の道具變りの知らせに利用してゐるのである。これらを見ても默阿彌が拍子木の音一つでさへ「趣向」なしには使はなかつた事が解かる。

單にかういつた小道具の使ひ方ばかりではない。唯臺詞だけを放して見ても少し「厄拂ひ」めいた

のになると、きつとその場とその時とに從屬すべき在らゆる景物が使はれてゐる――

「イ、ヤ退れぬ二人の衆初雷も早過る氷の解ぬ川端に水にきらめく刀の稻妻不氣味な中へ飛込もまだ知人にやあ成らねえが顔は覺えの名うての吉三いかに血の氣が多いとて太神樂ぢやあるめえし初春早早劍の舞どつちに怪我が有てもならねへ（中略）幸ひ今日は節分に競ふ心の鬼は外福は内輪の三人吉三福茶の豆や梅干の意恨の種を殘さずに小粒の山椒の此己に厄拂ひめくせりふだかさらりと預けてくんなせへ（「三人吉三」）

かういつた類の臺詞は默阿彌のどの狂言にも、三つや四つはたやすく發見する事が出來るのである。勿論、かういつた默阿彌の「趣向」には一利一害があつた。「趣向」が足りなくて失敗するのではない。「趣向」があり過ぎて煩に堪へないのである。女裝の賊お孃吉三を八百屋お七に見立てて火の見櫓へ登らせる程度の「趣向」なら好むべきであつても、決して厭ふべきではない。併し「霜夜鐘十字辻占」で、演說家楠石齋をその先祖の正成に見立てて、先祖傳來の立烏帽子に鎧脛當を付けさせ（安本龜八が正成の像を作りに來るので、そのモデルになるのである）、庭の霜除を藁人形に見立て、泣き蟲の下男を置いてこれを泣き男に見立てるに至つては、餘りに煩に過ぎて、却つて嫌厭の情を誘はれる。名人小團次の書卸しで今では源之助の出し物になつてゐる「女定九郎」の如きも餘りに趣向が過ぎて（テンテレツクで夕立に追はれた角兵衛獅子を出すなどの類）却つて滑稽に感ぜらるる部分の多い一

例である。

默阿彌は又役者をよく知つてゐた。そして、役者にはめて役を書くのが巧かつた。これも一方から見れば、役者の性癖や體質をその儘舞臺に利用する一種の「趣向」に外ならなかつたのである。

默阿彌が役者の天分を巧みに舞臺の上に利用した實例は、唯に小團次とか半四郎とかいふ大立者の場合にのみ限られてゐない。彼は中二階から大部屋の役者をまでよく知つてゐて、彼等の性癖體質をも決して忽には見てゐなかつた。

「島衛月白浪」の序幕白川宿旅籠屋の場の幕明きに小半次の役で旅役者市川邊丹次といふのと、しやこ六の役で旅役者岩井鈍四郎といふのが出て來るが、この二人と宿屋の女中おしのおのぶ若い者太助半治などの會話に次のやうな部分がある――

「（おしの）オヤ〳〵お前さん方は東京でム り升か（おのぶ）私達は田舍廻りの役者衆かと思ひました（邊）白川は開けた所と兼て噺に聞いてゐたが私等を田舍役者と見る樣では開けないね（鈍）大方舞臺を見なさるまいが名を聞た計りでも東京役者か知れさうな物だ（太）まだ番付を見なかつたが額の出張つたお前さんは何と云名でム り升（邊）只お前さんで能事を額が出張つて居丈餘計な事だ（太）ツイ目に付たから云ましたがお前さんは何と云升（邊）額の出張つた私かへ（おしの）人の事よりお前さんが出張つたと云くせに（邊）浮ツかり是は卷込れたのだ私は市川左團次の弟子で市川邊丹次と

云升（一太）成程名は體を顯すとへたん次は能名だ（半）そちらの色の黑いお方は（鈍）私は岩井半四郎の弟子で岩井鈍四郎と云升（半）誰が付たか是も能名だ半四郎の弟子だと云ては夫じやアお前は（鈍）ブイ娘形でムり升（半）豁形とは珍らしい名だがハア顔が豁に似て居るからか……」

言ふまでもなく小半次は先代左團次の弟子で、今では高島屋の一座にゐるあの立師の小半次である。しやこ六は聞えた馬の足の名人であつたが、今では帝劇の地下室に時勢の推移を歎じてゐる。小半次の顔を知る者、しやこ六の顔を知る者は、默阿彌の書いたこれらの臺詞に會心の笑を洩らすであらう。

同じ「島衛」の中に、先代荒次郎の役で沖藏といふ三枚敵の漁師がある。默阿彌は明石の島藏の父磯右衛門や妹お濱の口を通して、この沖藏をかう批評してゐる——

「（磯右）如何な事をするものか口斗りの意氣地なし（濱）ほんに譬に云通り（磯右）惣身へ智慧の廻り兼る（濱）無駄に大きな（磯右）野郎だなア』

故人の荒次郎は私も子供の時分見て知つてゐるが、それは丸々と愛嬌よく肥つた役者であつた。

また「月梅薫朧夜」では、今の松助がかういふ風に書かれてゐる——

「幸十郎（水月の雇人喜介）此四五日は巳之どんも一ばい心配をすると見えていとゞくぼんだお前の眼が又奥の方へくぼんだ様だ。

松助（水月の雇人巳之吉）めづらしくもねへよしてくれおれの此眼がくぼんで居るのは性來の育チ

がいゝから眼までが自然に奥床しいのだ。

幸右衛門（水月の雇お虎）ほんに巳之どんは子供の時に坊さんになる所であつたと去る人から聞きました。

松助。誰がそんな事をいつた。

幸右。おまへの伯母さんが此間來てその噺しをして歸りました。

松助。エ、いはねへでもいゝ事を伯母のおしやべりにも困つたものだ。

幸十。巳之どんが坊主になつたらどんな顏に成るだらう。

松助。まづおれが坊主になれば尾上菊五郎の清玄はあんなであらうと思ふ樣だ。

梅枝（水月の女中おせん）成程庵室で殺されてお化けに成つた所だけなら。

おやめ（同じくおはな　目がくぼんで居てすごいから音羽やよりもこはからう。

松助。エ、やかましいわるいたいこだ。

松助の眼の凹んでゐる事は誰でも知つてゐる、「子供の時に坊さんになる所であつた」といふのも、或は松助自身の閲歴なのかも知れない。

兎にも角にも、默阿彌はかういふ風にして――それがたとひ樂屋落の愛嬌に過ぎないにしても――下々の役者までを生かして使はうとした。彼は決して役者の長所のみ利用せずに、その短所をまで利

用しようとした。彼は常に人物を以て役者に迫らずに、役者その者から人物を作り上げようとした。

これが彼の戯曲の强みであると同時に、又彼の戯曲の弱みである。彼は常に個々の生きた人間（郎ち役者）をモデルにして、個々の人物を作り上げた。それ故、彼の書いた人物はどんな端役でも、頭から足の爪先までが悉く生きてゐる。その代り、一面に於いて、彼の書いた人物には、どんな端役でも、或きまつた役者でなければどうしても出來ない役が出て來る。例へば、前に述べた市川邊丹次は小半次のやうに「額の出張つた」役者でなければ勤める事が出來ない。漁師の沖藏は先代荒次郎のやうに肥つた役者でなければ勤める事が出來ない。箱屋の巳之助は松助のやうに「眼のくぼんだ」役者でなければ勤める事が出來ない。

私のかういふのが、讀者には或は滑稽に――莫迦正直に――聞えるかも知れない。併し、若し默阿彌の狂言を書卸し通りに、隅から隅まで忠實に演じようとすれば、どうしてもさういふ困難が出て來るのである。勿論、私は今の邊丹次だの沖藏だのといふ役をさう重要視してゐるのでない。これらは場合に應じてどう臺詞を修正しても差支はないと思つてゐる。しかも、默阿彌は決して端役のみを與へられた役者の體質や藝風から作り出してゐるのではない。役が重くなればなる程、彼は役と役者とを親密に近づけようとしてゐるのである。それ故、名人小團次でなければどうしても作者の空想した通りの人物を實現する事の出來ない木屋文里といふやうな役が出來て來るのである。半四郎でなければ

ばどうしても作者の狙つた通りの舞臺效果を上げる事が出來ないお孃吉三といふやうな役が出來て來るのである。

勿論、これは「或與へられた役者にはめて或役を書く事」を作劇術の重大な法則として來た日本舊劇一般の通弊ではあるが、默阿彌にあつては殊にそれが甚しい。又勿論、役者にはめて役を書く事が、決して一概に捨つべき作劇の法則ではないのであるが（實はその方が好いのかも知れないのである が）、默阿彌はこの法則を餘りに隅々まで用ひ過ぎた傾きがある。默阿彌の狂言に少しでも永遠性に貧しい點があるとすれば、それは大部分この點から根ざして來てゐると思ふ「翁は飽くまでも江戸前の作者であつた。池の魚が海に棲む事が出來ぬと同じやうに、江戸の作者も江戸の空氣を離れて生きられる筈が無いとすれば、其の産物なる純江戸式の世話物も、江戸の空氣のまだ幾分か殘つてゐる明治時代に於てこそ生命を保つてゐられたらうが、果して今後は何うであらうか。第一にこれを演出するに最も適當な俳優を見出すに苦むであらう。勿論、今日でも翁の世話物は絕えず上場 れてゐる。而も茸卸し當時の興味を見出し得ないのは我も人も遺憾に堪へない所であるが、これは必ずしも俳優が未熟の罪ではない、俳優の生れた時代が違ふからである。この缺點は年を追うてます〳〵暴露されて行くものと覺悟しなければ成らない。隨つて興味はますます薄れて行く。これに對して長期の保險を附けるのは頗る冒險であるまいかと危ぶまれる。」（「明治以後の默阿彌翁」と言つた岡本綺堂氏の詞

も、一面這般の消息を語つてゐるのではあるまいか。

同じ綺堂氏が默阿彌の狂言に對して「作意も思はしくない、筋立も餘り妙でない」と言つてゐるのにも、私は同感である。私はついこなひだ市村座で「一谷嫩軍記」と「鼠小僧」とを續けて見て、殊にこの感じを深くした。前者にあつては、多少のからくりがあつても、それが目にはひらない程、眞實な質朴な永遠的人情が舞臺を支配してゐる。後者にあつては、可なり深い人情が含まれてゐても、それが屡忘れられる程、からくりの糸が縱橫十文字に織つてゐる。

所謂小道具などの使ひ方などでも、戲曲的に見て、決して默阿彌は巧みではない。ワイルドの「ヰンダミア夫人の扇」に見らるる「扇」程の戲曲的な小道具の使ひ方が、默阿彌のどの狂言に見られるであらうか。所謂筋の立て方から言つてもストリントベルクの「罪又罪」やイプセンの「鴨」のやうな巧みさが、默阿彌のどの狂言に求められるであらうか。況んや沙翁、イプセンなどの巨匠が得意とする極めて戲曲的な短い臺詞などの如きは、到底これを默阿彌の狂言のどの場面にも見出だす事が出來ないのである。

局面一變と言はうか、心機一轉と言はうか、希臘劇に所謂 Peripeteia といふやうなものにも、默阿彌は決して巧みではない。それでも、鑄掛松や清心のやうに、善人が惡人になる場合の方は、まだまだ上出來である。村井長庵や北向虎藏や松島千太のやうに、惡人が善人になる場合の筆力が弱い事は、

到底これを蔽ふ事が出來ないのである。幸田露伴氏は「めざまし草」の合評に於いて、長庵の悔悟をから批評してゐる——「結末大に拙なり。大に巧にはこじつけたれどをかしくなし。上手といふものは上手にまづいものにや。予を長庵の辯護人たらしめば、學海翁の所謂愚奉行をして功を成さしめざらんものを、呵々。長庵の自白を陰にて消し、久八の忠義に感じて悔るなどせしは、二條の話を一條に結びなせる技倆拙ならずといふべきも、物足らず。屑買善吉、北向虎藏の譚の如きもこれと同資にて、甚だ妙ならず。しかも彼は猶可なり。これはいよ〳〵妙ならず。長庵急に胃病なんどに罹りて涙脆くなりしにや、いぶかし。要するに此篇の記するところ、長庵をして惡をなさしむる動因を記して足らず、惡を悔ひしむる動因を記して記し足らず、肢體甚だ美にして精神甚だ足らざる痴美人に對するの想ひあらしむ。」

露伴氏の批評は或は酷に失してゐるかも知れない。しかも、私はトルストイが「闇の力」に書いた痛ましいニキイタの悔悟などに思ひ比べて、長庵や虎藏や千太の悔悟を甚しく物足らなく思ふのである。トルストイは、「分量」だけから言つても、第五幕の殆んど全體をニキイタの悔悟の爲に費してゐる。そして、その悔悟の動機を或は元の情婦マリイナに求め、或は少女ナンに求め、或は腹黑き母に求め、或はニキイタの主人から奪つた妻に求め、最後に下男の老ミトリツチにまで求めてゐる。即ち五人も六人もの人間が無意識に吐く詞が一つ一つ針のやうにニキイタの無知な心を刺して、終にニキ

イタを神の前に跪かしめないでは置かないのである。これを默阿彌式の出しぬけな無造作な悔悟に比べて、それがどんなに人生に眞實で、そして戯曲的に力强いか、それは言はないでも分かつてゐる。から論じて來ると、私達は何一つ默阿彌から學ぶべき事がないやうに思はれて來るが、實は決してさうではない。以上述べたやうな諸種の缺點があるにも拘らず、默阿彌は依然として日本が生んだ最も偉大な狂言作者の一人なのである。吾人が仰いで師とすべき高貴な戯曲家の一人なのである。

果して然らば、默阿彌の何處に「偉大」があるのであらうか。默阿彌の何處に「高貴」があるのであらうか。それは、言ふまでもなく、彼の舞臺技巧にあるのである。少しも面白からぬ筋をさへ極めて面白く運んで行くあの巧みな舞臺技巧にあるのである。例へば「三人吉三」の終りの幕吉祥院の場を見るが好い、默阿彌はあの複雜を極めた筋を解決すべく、あの堂守源次坊といふ小さな役を、どんなに巧みに驅使してゐるであらう。

例へば魚屋宗五郎が禁酒を破る場面を見るが好い。例へば筆屋幸兵衛が發狂する場面を見るが好い。例へば淸心が惡に陷る場面を見るが好い。例へば鼠小僧が實父に邂逅する場面を見るが好い。例へば直侍が三千歳を訪ねる場面を見るが好い。默阿彌は舞臺技巧に於いて實に優れた腕を持つてゐる、實に實に優れた手腕を持つてゐる。

近頃、默阿彌劇が頻々として演ぜられる。それに連れて、默阿彌劇を研究しようとする若い人々が

殖えて來た。誠に結構な事である。併しながら、私はさういふ人達に向つて遠慮なく言ひたい。「諸君にして若し默阿彌から何かを學ばうとするなら、一途に唯彼の舞臺技巧を讀んで貰ひたい。默阿彌から人生を學ばうとしても、それは畢竟無駄である。默阿彌から詩を汲まうとしても、それは畢竟徒勞である。默阿彌の價値は職人としての價値である。默阿彌の偉大は技術家としての偉大である。默阿彌がスクリイブに比べられ、サルヅウに比べられ、大沙翁に比べられるのは、唯彼が稀代の舞臺技巧家であるからである。」と。

歌舞伎十八番の內

(1) 「鳴神」の對話

原始的な科白劇として「鳴神」は殆ど完全に近い內容形式を備へてゐる。

日本の歌舞伎劇の一大特色であり、一大特徵である舞踊的な要素（この場合では、その一種である荒事）が、この場合では、出來るだけ減縮せられてゐて、その餘り著しい特色でない對話的要素が、出來るだけ擴大せられてゐる。

尤も、原始的な歌舞伎劇の中にあつて、所謂市川家の十八番だけは、いづれも比較的に對話的要素に富んでゐる。

例へば「毛拔」を見るが好い「助六」を見るが好い。內容は兎も角もその對話のリズムの素朴で快活な事は、到底後の演劇にその比を見出だす事が出來ない。（「勸進帳」はその舞踊的要素の尤も擴大せられた場合である）

だが、その十八番の中でも、この「鳴神」は、特に對話的生命に富んでゐるのである。

鳴神上人の呪詛の壇から落ちるのは、雲の絕間の巧みな「說話」によつて落ちるのである。亡き夫との戀愛關係を目の前に見せるやうな「言語の感能的描寫」に依つて落ちるのである。（川渡りの件は、勿論多少の挑發的な舞臺的動作を伴ふのであるが、こことても、作者が成るべく「詞」に依つての表現を主にしたらしい事は、「まくつたか〳〵」「まくつた段かいな」といふ臺詞があるのでも分かる）

先づ初めが、女の男を慕ふ件の描寫である。

絕「さいなあ、その可愛らしさといふものは、ほんにちりけもとから。

黑「ぞつとしたか。（作者は鳴神の弟子黑雲坊白雲坊を使つて、雲の絕間の說明に時々 Overtone を作るのである）

絕「ぞつとの段かいな。

黑「がた〳〵震へたか。

絕「がた〳〵の段かいなあ。寒うなつたり暑うなつたり、その殿御の顏に見惚れ果てたと思はしやんせ。

白「面白い。

黑「たまらぬわ。

男の、その時、女にくれた古歌の下の句を、女は忘れたのか――忘れた振をするのか――上の句を二度吟じて、態と首をかしげる。壇上の鳴神が思はずその戀歌の下をつける。そして、物語の續きを促す――鳴神の心の傾きの第一段を唯これだけに示したのも力がある。

男は自分の住所を「嵯峨野の奥の片ほとり結びて立てる草の庵」とばかりしか言はないで去るので、女は愈心を悶える――

絕「いやもう殘り多いやら氣が揉めるやらわく〳〵とどうもかうもなかつたこつちやござんせぬ……

やがて、女は觀音の夢告に依つて、あてもなしに嵯峨野の奥へ通ふのである。そこに例の川渡りの描寫がある――

絕「……したれば大きな川があつたと思はしやんせ。

白「あるとも〳〵、大井川桂川。

黑「名代の川ぢや。

絕「さあその川を渡らうと思うてな。舟はなく、橋はなし、たとへ水に溺れようとも、この川を渡つて逢はにや置かぬと思うて、さらばこの川を越して呉れようと思うてな。ほんに殿ならばよいものかいの。闇をたよりの川渡り、女子の身の大膽な、裾をぐつとからげてな。

兩人「まくつたか〳〵。

絶「まくつた段かいな。
兩人「おう冷めた。
絶「その冷めたいも厭はゞこそ、向うの方へぞんぶり。
白「ぞんぶり。絶「ぞんぶり。黑「ぞんぶり。絶「ぞんぶり。
兩人「ぞんぶり。
白「ほゝう深いわ〳〵。
黑「これは丈が足らぬわ。
女は川を越えて、終に男の住居を尋ね當てるのである――
絶「……たうとうその殿御の庵へ辿りついたわいなあ。
兩人「ついたか〳〵。
絶「……ずつと內へ這入つたと思はしやんせ。さうすると、あの殿御が、やれおぢやつたかというて、わしが手をとつて、直ぐに內へ這入つたわいなあ。
白「とけるわ〳〵。
絶「さうすると、何かつもる物語り、香をたくやら、酒を飮むやら。
黑「これはたまらぬ。

絹「嬉しさの餘り戯れが過ぎて、つい口舌になつたわいなあ。

白「のど元過ぎれば熱さを忘るゝのぢやの。

絹「えゝつんと置かしやんせ。置くまいがどうした。つめるぞえ、叩くぞえ。叩いて見や。叩かいではと殿御のつむりをぴつしやりと。

（こゝで、兩僧の頭を叩く可笑しみがある）

白「よい。勘忍せい〳〵。

絹「その言ひのぼりがかうじてな、面白うない程に、わしやもう去ぬる。いや去なす事はならぬ。いや去なにや置かぬと、つと立つて、去なうとしたれば、わしの袂をぢつと控へて……

ここで又、雲の絶間は男の詠んだ他の古歌の上の句を言ふのである。そして、態と――多分態とであらう――下の句を言ひ淀むのである。すると、この長い間、ぢつと默つて聞いてゐた鳴神が、思はず又この戀歌の下の句を詠むのである。そして「して〳〵どうぢや」と話の後を迫るのである。

絹「なんとさういうて留めさしやんしても、去なうと言うては去なにや置かぬと外して行かうとしたれば、袂をとつていや遣る事はならぬと引かしやんす。いや去ぬる。遣らぬ……

この猥な揉めの描寫の内に、鳴神は終に壇を踏み外すのである。

氣を失つた鳴神は雲の絶間に胸を抑されて、意識を取り戻すと同時に、女の肉的接觸を夢のやうに

思ひ出して、脆くも女の手中に陥らうとするが、ふと我に歸つて、女の胸倉をとつて投げる。女が飽くまで自分の enchantress でない事を主張して、果ては瀧壺へ身まで投げようとするのを見て、鳴神は又心を解く。そして亡夫の菩提を弔ふ爲に、女の尼法師となる事を許す。そこで先づ黑雲坊に命じて剃髪の器を麓まで取りにやる。やがて、又白雲坊に命じて袈裟衣と珠數を取りに遣る。これだけの間にも、この三人の諧謔を帶びた對話が生き生きと書かれてゐる。二人になると、女は髪を剃り落すのが、急に悲しくなつたと言つて、癪を起す。鳴神がこれを介抱する。そして、生れて始めて女の肉體に觸れる。この邊の描寫はエロチイクの文學として別に研究を値する。(その精細を極めた描寫は、到底今日原本通りの演出を許させない程である)

鳴神は終に自ら破戒墮落を告白して、女に愛慾の滿足を迫る。女は夫婦になるならと言ふ。鳴神は勿論だと言つて、直に盃事を催す事になる。この邊の對話も、簡素で、音樂的に生き生きとしてゐる――

鳴「おうと〵〵〵〵。

絕「こりや、どうぢやいの。

鳴「酒一滴もならぬ。奈良漬さへ嫌ひぢや。

絕「さあ今までは下戸であらうけれどな、女房もたんすからは、酒も上がつたがよいわいな。

鳴「でも飮めぬものを。

絹「わしが飲ましやんせといふのに、飲ましやんせぬか。
鳴「飲まう。
絹「いゝえ。置かしやんせ。
鳴「あやまつた。あやまつたといふ儘に注ぎくされ。
やがて女が盃を受ける。鳴神が酒を注ぐ。その酒に呪詛の注繩が映るのを、女は蛇だと言つて、態と驚き恐れる。そこで、鳴神が注繩の說明をする。そしてこれを切れば、雨を封じた呪が破れると言ふ。この邊の「段どり」の巧さも嘆賞に値する。
女は終に鳴神を盛り潰す。そして、注繩を懷劍で切る。鳴神の呪詛が破れて、大雷雨が來る。雨の中を破れた菅笠で歸つて來た雨僧に呼び起された鳴神が、その絕望と怨恨の表現として、ここに始めて舞踊的な荒事を演ずるのである。そして、そこに劇が終るのである。
「鳴神」の研究は、種々の方面からする事が出來る。そして、どの方面からしても、興味がある。しかしここには唯その對話的方面のみの、ほんの覺書をしたに過ぎない。そして、その方面の研究としては、幕が明いてから暫くの間の、黑雲坊白雲坊兩人の對話の、素朴で、輕妙で、諧謔に富んでゐて、しかも音樂的なのを、決して讀み落してはならない事を附記して置かう。

(2)「毛抜」の研究

二代目團十郎が寛保二年に大阪の佐渡島座で初演をして、百七十日間見物を呼び續けたといふ續き狂言「鳴神不動北山櫻」の正本は何處にも傳はつてゐないらしい。併し、この狂言の一種の「見た儘」とも思はれる八文字屋本の「雷神不動櫻」は今でも讀む事が出來る。そして、これを讀むと「鳴神不動北山櫻」の内容も略想像がつく。二代目團十郎が一人で三役を勤めたといふ——そして、それが後に歌舞伎十八番の内の三つになつたといふ——粂寺彈正と鳴神上人と不動明王との關係も略窺はれる。

小野の春道の息子春風が傾城の三吉野に夢中になる。同じ三吉野の客早雲の王子と張り合つて、女を請け出さうとするが金がない。そこで、家寶の小野小町の雨乞の短册を盜み出して、身請の金三百兩のかたにする。早雲の王子はそれと知ると、自分が三百兩出して、三吉野の抱主からその短册を貰ひとつてしまふ。春風は忠義な家老秦民部の妻卷絹の情で三百兩の金を手に入れる。それを持つて、三吉野のゐる千歲屋へ駈けつけるが、もう短册はない。その上、三吉野も早雲の王子へ渡されさうな運命になつてゐる。そこで、春風は三吉野を連れて逐電する。卷絹の春風に渡した金は、實は主家のそれを盜んだので、卷絹はその責を負うて自殺する。

小野家では、短册がなくなる。春風が行方不明になる。その上に、また春風の妹の雲の絕間姫が屋

敷を抜け出すといふ騷ぎになる。絕間の姬はかねて文屋豐秀の許嫁になつてゐるのであるが、惡家老の八劍兵庫がこれに思ひを寄せて、春風の行方の知れないのを幸に、これと夫婦になつて小野の家を横領しようと企ててゐるので、それが厭さに屋敷を飛び出すのである。

もと小野家の家來で、意趣で人を殺めた爲に屋敷を追はれて、今は郊外に侘住居をしてゐる岩波文藏といふ老人がある。これが絕間の姬の保護をして、丹波の知るべを賴つて行く途中、何も知らずに大原の萬九といふ者の家に一夜の泊りを求める。萬九は三吉野の腹違ひの兄であるが、惡い奴で、小野春風が妹の三吉野に熱心だと聞いて、春風の僞筆の手紙を人に作らせて、それを惡黨仲間の熊手の團八に持たせてやつて、秦民部から三百兩の金（民部は刀を質に入れてその金を作つた）を欺きとつた程の男である。勿論、絕間の姬の轉げ込んで來たのを、唯は見逃かさない。熊手の團八と談合して、姬を八劍兵庫に渡して褒美の金にありつかうとする。そこで、夜中に姬を盜み出さうとすると、文藏が[illegible]をさます。萬九が斬る。そこへ、最前から外で樣子を窺つてゐた黑裝束の侍が飛び込んで來て萬九を斬る。これが文屋豐秀の家臣久米寺彈正景賴なのである。文藏が名乘をあげると、萬九の女房お錫が、岩波文藏なら親の仇だと言つて、立ち合はうとする。お錫實は文藏のむかし討つた村岡主膳の娘お梶であつたのである。文藏は潔く討たれようとする。ところが、萬九が又文藏のむかし勘當した息子文四郎だつた事が分かる。そこで、お梶は舅に刃向ふ事は出來ぬといふ。文藏は萬九は勘當した

ものだから、自分の子ではない、構はず討てといふ。久米寺彈正がこの仇討は自分に預けてくれといつてゐるところへ、秦民部が欺き取られた三百兩の金を取り返しに遣つて來る。併し、この場の有樣を見て、心を和らげる。畢竟萬九に惡事を勸めたのは熊手の團八だといふので、彈正がその首を打ち落す。文藏は萬九に改心を勸めて、腹を切つて死んでしまふ。民部は無事に姬を小野の屋敷へ連れて歸る。萬九夫婦は小野家の爲に、小町の短册を取り返さうと誓ふ。やがて春風三吉野と同棲して、萬九は按摩に身を扮し春風を下男に仕立てて、早雲の王子の屋敷へ出入し、王子に取り入つて、短册を取返さうとするが、中々思ふやうにならない。

十八番の「毛拔」は、丁度この後へ續くのである。八文字屋本では四之卷の第二の「心の下紐解けかねる妹背の緣組」といふくだりと、第三の「婚禮の使者は鐺の鞘をはづれ分別」といふくだりが、丁度それに當るのである。(「毛拔」の正本と八文字屋本との比較は後に書く)

久米寺彈正は八劍兵庫をも斬つて捨て、絕間の姬の奇病をも癒して歸るが、短册が小野家へ戾らない爲に、姬と豐秀との婚禮はいまだに擧げる事が出來ない。

絕間の姬は絕望して、せめては身を捨てて父の勅勘を救はうとする。そこで、西の洞院の天神宮の前で、われとわが咽喉へ守り刀を突き立てる。この神前で血を流せば五日の內に雨が降るといふ口碑があるから、その內に寶のありかが知れれば、召し上げられた所領も元の通りになるであらうと思つ

たからである。丁度、そこへ民部が來合せる。民部も短册のありかがいつまでも知れないので、社前に血を流して主人を救はうとして來たのである。そこで、姫の介錯をしてから、自分も腹を切らうとして、書置を認めてゐると、そこへ祠の中から阿部の清行といふ博士が出て來る。清行は早雲の王子の惡逆を避けて、この祠の中に隱れてゐたのである。清行は民部に向つて言ふ。今度の旱魃は天災ではないから、小町の短册も役には立つまい。實は鳴神上人といふ坊主が、關白の基經公へ、叡山に戒壇建立の願を出したのだが、まだ若輩だからとお取り上げにならない。從つて御許しの勅諚も下らないので、朝廷を怨んで、鞍馬山へ登り、法力で龍神を封じ込めたから、それで天下が旱魃になつたのだ。だから、智略を以てその法力を破りさへすれば、雨は降るのだ。お前は決して今死んではならない。この事を春風に傳へ、力を協せてこの禍を退け、上は天子の宸襟を休め、下は萬民の愁を除くべきだ。これを聞いた民部は死を思ひ留つて、もう一度春風夫婦のありかを探さうと誓ふ。すると、清行が、春風夫婦は多分唐崎といふ所にゐるだらうから、行つて尋ねて見るが好いといふ。民部は姫の死骸を清行に賴んで、直ぐに發足する。

十八番の「鳴神」は丁度この後に續くのである。唯、十八番の正本と八文字屋本との違ふところは、前者での雲の絶間(この名が春風の妹の名から出てゐる事は前の梗概でも分からう)が、後者では三吉野になつてゐる事である。民部から清行の話を聞いて、三吉野が身を以て、この難事に當るのであ

る。しかも、面白い事は、三吉野は女の姿でなく、若衆の姿に化けて、（ここは十八番の作り變への「女鳴神」に似てゐる）山へ入り込むのである。「女には遠慮あれども、若衆には構ひなし」三吉野はこを利用したのである。そして、兄分の人に別れたから、世が捨てたいのだと言ふのである。併し女だと言ふ事が直ぐ看破されるので、實は夫に別れたのだが、女の身でお側へ近づくことは出來まいと思つて、態とこんな姿をして來たのだが、もうから現れた上は、とても弟子にはしてくれまいと言つて、岩角から谷底へ身を投げようとするのである。あとは略十八番の通りである。唯、上人の行法の破れたところで秦民部が春風を連れて來て、上人や同宿を殺してしまふ事が十八番にないだけである。

これから十八番の「不動」になるわけであるが、その順序は略次ぎの通りである。

大雨が沛然として來たので、天子が紫宸殿に群臣を集めて、悦びの天盃を廻らす。そこへ民部が春風三吉野を連れて來て、今までの事を委しく話す。そして、この恩賞には春風父子の勅勘を許され、所領を元の如く下されたいといふ。そこで、關白の基經が叡慮を伺つて、三吉野を春風の嫁にして、小野の家を相續させる。春風の所領は本知の上に更に百町を増して賜はる。文屋豐秀へは、基經の娘錦の前を春風の妹にして、緣を組ませる事にする。

みんなが喜んでゐるところへ、早雲の王子が天子のやうな裝をして飛び込んで來る。そして、今度の雨はおれの手柄だ、小野の家の短册がおれの手にはひつたので、それで祈つたから雨が降つたのだ。

そのおれを無視するのは不都合だと言つて息張る。關白は平氣で、あべこべに王子の不身持を非難する。王子がへこんでゐるところへ久米寺彈正の妹の松ケ枝（この妹の事は、あとで十八番の「毛拔」と八文字屋本との比較の時に書く）が、蜀紅の錦で包んだ箱を捧げて來る。箱の中に納めてあるのは、小野小町の名歌の短册である。松ケ枝は絶間姫の依頼を受け、王子の家老治部右衛門（前に、春風の僞筆を書いて萬九に與へたのも、この惡家老である）に取り入り、兄の彈正と諜し合せて、終にこの短册を奪ひ返したのである。これを聞くと、早雲の王子は大に怒つて、おれは假に王子と生れたが、實は天の邪鬼の再誕だ。この日本を奪ひ取つて永く魔國となさう爲、鳴神上人と諜し合せて、短册を隱し置き、旱魃をさせて萬民を苦しめたのに、殘念にも貴樣の智略に落ちた。この上は、おれが直ぐ王位に登つて、魔王と仰がれ、日本を魔國同位の邪國にして、神社佛閣を破却せずには置かぬと言つて、玉座の御簾を押し明けて、狼藉に及ばうとするところへ、急に冷たい風が吹いて來て、鳴神上人の亡靈が現れる。亡靈は早雲の王子の襟髮を摑んで、足下に踏んまへ、「一旦の我慢心」から王子と心を通はせて惡逆を働いたが、今にして神國王法の威力の深いのが分かつた。今からは國家の守となり、王者を輔け、佛神の守護となつて、惡鬼惡魔を降伏させずには置くまい。さう言ふかと思ふと、鳴神上人の亡靈は、降魔の利劍を持つた不動の姿になる。踏んまへられてゐた王子は西天の魔王の身と變じて、やがて悶死するのである。これが八文字屋本の大團圓になつてゐる。

そこで歌舞伎十八番で使ふ「毛抜」の正本を點檢して見る。この正本は歌舞伎新報の第千五百二十號から二十三號に亙つて掲載せられた活字本である。芳幾がかいた繪表紙には、一字で「鑷」と書いてある。

まづ第一に登場人物の名である。十八番の正本では春風の妹が錦の前といふ事になつてゐるが、八文字屋本ではこれが雲の絕間姫で、錦の前といふのは關白基經の娘で、後に春風の義妹になる者の名である事は、前の梗概で分からう。それから、八文字屋本での八劍兵庫がここでは八劍玄蕃となつてゐる。この正本に出る小原萬兵衞が、八文字屋本の大原の萬九に當つてゐる事は言ふまでもあるまい。それから卷絹といふ腰元が出てゐるが、この名が八文字屋本の民部の妻の名から出てゐる事も明である。

さて、正本の內容にはひつて見る。幕が明くと、小野の屋敷で、八劍玄蕃の子の數馬と秦民部の弟の秀太郎とが眞劍の勝負をしてゐる（二人とも八文字屋に出て來ない人物である）。弓の話から、秀太郎が數馬の父を罵り、數馬が秀太郎の兄を嘲つたのが喧嘩の起りである。腰元の卷絹が止めにはひると、二人は中々聞かない。その內に初からその爭ひを見てゐた玄蕃と民部が二人を引き分ける。今度は玄蕃と民部の爭論となる。終に親子兄弟四人が反りを打つて眞劍の勝負をしようとする。そこへ勅使が來るので、爭ひは止めになる。小野春道と春風が出迎へる。勅使は櫻町の中將淸房で、天下が旱魃

で困つてゐるから、家寶の小町雨乞の短册（この短册の歌の上五文字が、この正本では「ことわりや」となつてゐる。八文字屋本では「まかなくに」となつてゐる）を禁廷へ差し出せと言ふ。春道が名譽に思つて直ぐに藏から出させようとする。息子の春風が困惑する。その間に、玄蕃と民部との間に爭論がある。結局、短册の箱が持ち出されるが、中に短册はない。藏を預かる民部が責を負うて自殺しようとする。弟の秀太郎が止める。今度は春風が腹を切らうとする。腰元の卷絹が止める。（この臺詞で、卷絹が春風の情を受けてゐる者だといふ事が分かる）。玄蕃は始終快げに嘲笑ふ。春道は、二人が死んでも勅使への言訣は立たない。それよりは急いで短册のありかを探せと言ふ。勅使も短册がありさへすれば、二三日は待てぬ事はあるまい。御前は宜しく申し繕つて置くからと言ふ。ここでも、玄蕃は意地惡を言ふのであるが、勅使に叱られて默つてしまふ。やがて、勅使は小野家の馳走になりに奧へはひる。一同もついてはひる。民部が一人手を組んで考へてゐるところへ、久米寺彈正が文屋豐秀の使者として來るのである。

先年、左團次がこの古劇の復興を企てた時は、この最初の一節は省いて、いきなり彈正が使者に來るところからやつた。これは然るべき事で、「毛抜」の一段を放してやる以上、短册に關する一件は、さう重大ではないのだから、略す方が筋が引き締つて好いのである。勿論「鳴神不動北山櫻」といふ續き狂言全體にとつては、短册は重大な役目をしてゐるのであるが、豐秀や久米寺彈正に關する筋は、

寧ろ挿話なのであるから、挿話は飽くまでも挿話として、これを放して演ずる場合は、成るべく本筋に觸れる部分を少くする方が、筋の上に無益な複雜さが避けられて好いのである。左團次の省略は當を得てゐた。

久米寺彈正が使者に來てから歸るまでの事は、左團次の――東京で二度、大阪で一度の　演出で、多數の人は見てゐようと思ふから、詳しい事は言はないが、八文字屋本との比較をして見ると、先づ第一が、彈正が腰元の卷絹に戯れるところである。十八番の正本では、唯單に戯れるやうになつてゐる。强ひて解釋して見たところで、敵役の玄蕃に油斷をさせる手段だとぐらゐしか考へられない。ところが、八文字屋本の方では、これが意味のある事なのである。久米寺彈正に松ケ枝といふ妹がある。彈正はそれを腰元に仕立てて、八劍一派の善惡を探りに小野の屋敷へ入れて置いてゐる。彈正は使者に來て妹に會はうとするのであるが、名をさして呼ぶわけには行かない。そこで、出て來る腰元出て來る腰元に戯れて、腰元達を厭がらせ、今度は妹が出て來るか、この次ぎは妹かと、それを待つのである。併し、これも本筋を離れて「毛拔」だけを演ずる場合とすれば、それ程の意味をつけないでも差支なからう。前に言つた八劍に油斷をさせる爲ぐらゐに考へて置けば好からう。昔の大まかな狂言として見れば、その「爲」さへ無理に考へるには及ぶまい。彈正が戯れる若衆も、前の眞劍勝負のくだりから續けてやれば、民部の弟の秀太郎なのであるが、これも前を略す場合には、唯の若衆で差支

あるまい。

それから、百姓小原萬兵衞のくだりである。これが八文字屋本の大原の萬九に當つてゐる事は前にも言つたが、八文字屋本では、彈正使者のくだりに、この萬九は出て來ない。十八番の正本では、萬兵衞は春風が手をつけた腰元の小磯の兄と稱して來るのである。小磯は春風の胤を宿したが、難産で死んでしまつた。萬兵衞は春風にその償ひをしろと言ふのである。ところが、彈正はこれが僞者である事を知つてゐる。小原は彈正の主人豐秀の領分で、小磯の本當の兄萬兵衞の訴へ出たところに依ると、小磯は木の島明神の松原で、何者かに殺されて、懷にしてゐた春風の手紙並に大切な一品（これが小町の短册である）を奪ひ去られたと言ふのである。そこで彈正は僞者の小原萬兵衞を一刀の下に斬り倒して、その懷から小町の短册を取り出して民部に渡すのである。

萬兵衞は僞者だから、正しい意味で、八文字屋本の萬九には當つてゐないかも知れない。併し、小磯が春風との關係に於いて、丁度三吉野に當つてゐる事は、考へられぬ事はない。「北山櫻」の正本は知らないが「毛拔」だけを放してやるとすれば、短册の結末をかうして早く簡單に片づけてしまふのも好い。

それから、磁石のくだりである。この正本では、彈正が槍で天井を突くと、忍びの者（左團次の演出では、奴のやうな裝をしてゐた）が、大きな磁石を抱へて落ちて來る事になつてゐるが、八文字屋

本では、八劍一味の惡醫道安が落ちて來るのである。そして懷から一尺あまりの磁石を取り出して、八劍の賴みでやつた事を自白するのである。併し、これも「毛拔」のみを放して考へれば、强ひて典藥道安を出すには及ぶまい。唯の忍びの者で差支はない。

これを要するに、左團次の Text-Regie は八文字屋本と比較して見て、少しの難がないわけである。

さて、これだけの研究をして置いて、最後に歌舞伎十八番の一つとして「毛拔」の價値を考へて見よう。

勿論、全體の筋は、日本の歌舞伎劇に煩さい程澤山ある「お家騷動」――しかも極在り來りな「お家騷動」であるに過ぎない。しかも、この古い單純極まる「お家騷動」の狂言は、なぜか德川末期の、もつと筋の複雜した、もつと寫實味のある「お家騷動」の狂言より、永遠性を持つてゐるやうに思はれる。

それはなぜであらうか。

それは先づ第一に趣向の奇拔な事である。この趣向の奇拔さは、百八十年も前に奇拔であつたやうに、今でも奇拔である。惡家老が磁石を天井に隱して姬の髮を吸ひ上げるといふ趣向も奇拔なら、使者が毛拔の立つのを見て、直ぐそこに氣がついて、槍で天井を突くのも奇拔である。これらの「奇拔」がノンセンスである事は言ふを待たない。しかも、そのノンセンスであるといふところに、これらの

「奇拔」に價値があるのである。ノンセンスでない「奇拔」には永遠性がないが、ノンセンスな「奇拔」には永遠性があるからである。なぜと言へば、ノンセンスは永遠不易だからである。

彈正が小原の萬兵衞をやり込める手段も奇拔である。萬兵衞はいくら金を貰つても承知しないので、どうしても妹の小磯を元の儘にして戻せと言つて聞かないのである。そこで、彈正は閻魔へ手紙を書いて、これを持つて地獄へ行けば、閻魔が小磯を戻してくれるから、早く冥途へ行けと言ふのである。

この趣向も奇拔である。ノンセンスな奇拔である。それ故、永遠の奇拔である。

これを要するに劇の內容としての「毛拔」の價値は、總てが「奇拔の永遠性」「永遠の奇拔」から成立つてゐるところにある。羨ましいのは、昔の人の何者にも拘束されない自由な空想である。因襲にも法則にも、誇張して言へば、如何なる現象にも縛られない、心の儘な空想である。

單に「對話」だけを放して見れば、この作は到底「鳴神」の敵ではない。併し、作者の機智に富んでゐることは、この作でも十分に窺へる。「皮肉」は「鳴神」に於けるよりも豐富である。そして、それが山中の善人にも惡人にも及んでゐる。舞臺の事件の運び方その者にも及んでゐる。

初め、彈正は使者が出て來ると、直ぐ家來に言ひつけて、取次の口上を言はせようとするのである。すると、民部はいきなり「委細の儀はこれにて承つた。先づお通りなされとおいやれ。」と言つて、彈正の一度言つた事を、家來に二度言はせないのである。ここに先づ從來の型を破つた作者の「皮肉」

と「簡潔」とが見られる。

玄蕃に彈正の口上を聞くと、姫の病氣は天地が顚覆しても癒る事ではないから、豐秀との緣談は破談にする。その旨を主人に傳へて貰ひたいと言つて、相手の詞を待たずに、「御使者大儀でござつた。もう御歸りなさるか。ようお出でなされた。」と一息に言ふ。ここも作者の「皮肉」である。

彈正が腰元や若衆に戲れるところは、古い日本の舞臺の上でのエロチイクの好標本として、遺して置く價値がある。乘馬の指南に事よせて若衆を挑むのも、茶に事よせて腰元に戲れるのも、沙翁あたりのエロチイクよりは露骨でない。

若衆に逃げられると、見物に向つて、「皆さん、近頃面目次第もござりませぬ。」と言ひ、腰元に逃げられると。「てんと、これで二はい振られた。」と言ふのも、作者の、「皮肉」を包んだ「愛嬌」である。

小原萬兵衞の僞者を困らした揚句斬つて捨て、その懷から短册を出すと、玄蕃が直ぐそれを取らうとする。彈正はそれを却けて、折角骨を折つて取つた短册だから、お前には渡されないといふ。玄蕃が「誰に渡す。」と言ふと、「こなたへお渡し申しませう。」と民部へ渡す。そして、「なんと細工はりうりう仕上げを御覽なされたか。」と玄蕃に向つて自慢さうに言ふかと思ふと、直ぐ見物の方を向いて、「相變らず不調法な態をお目に掛けましてござりまする。」と言ふところにも、憎い程な作者の「皮肉」が讀まれる。

磁石を抱いた忍びの者を、彈正が槍で突き落すと、玄蕃が拔打にそれを斬る。彈正がそれを咎めると、玄蕃は拷問のせつなさに罪のない者にまで罪を著せるやうな事があつてはならないから、お家の平和を思つて成敗したのだといふ。すると、彈正は「はてよい手廻しでござるなら……短册は出る、お家は納まる、姬君の御病氣は平癒する。」と言ひかけて、玄蕃の方を向いて、「こなたはおまめでぢつとしてござる。これ程目出たい事はござらぬ。」と言ふ。この「こなたはおまめでぢつとしてござる。」の一句などにも、第三者卽ち見物としての作者の詞が、平氣で曲中の人物の詞の中へ侵入して來てゐるところに、皮肉な面白みがある。

春風が福引出物だと言つて、仁王三郎の銘刀を彈正に渡すと、彈正も豐秀から賴まれて來た祝儀だと言つて、いきなり惡家老八劍玄蕃をその貰つた刀で斬る。この解決も、簡潔で、力がある。とても德川末期のものには見出だし難い豪放な終局である。

正本にはないが、左團次の演出では、彈正が愈役目を果して歸る時に、花道で、また見物に向つて、「御一同樣のお蔭で身に餘る大役もどうやら勤まりましてござりまする。」と言つてお辭儀をした。これも面白かつた。

正本としての「毛拔」の面白みはこの位な事であるが、左團次の演出によつて見た劇としての「毛拔」の面白みには、これ以上のものがあつた。

寛政六年には河原崎座で海老藏がやつた時に用ひたのだといふ萌黄地に金紫緣縦の碁盤を模樣にした上下も面白かつた。著附が白の天鵞絨なのも古風で好かつた。足袋の柑子色なのも昔らしかつた。

毛拔が立つ、煙管が立たない、小柄が立つ――このくだりにも左團次の演出には、形の上での藝術的な苦心を見られた。伊原青々園氏が歌舞伎の第百十一號に記載せられた型を抄記して見ると

毛拔が差金で逆立つ。彈正はこれで五たび變つた形の見得をする。先づ左の手で刀を持つて鐺をトンと突き、右の足を踏み出し、右の腕を張つて拳を頷へ寄せる。これが第一の見得で、次に扇子でその毛拔を押へると、元の通りに横になる、扇子を放つと又立つので、右の手にした扇の上で左の掌を叩き、其扇を左の膝につき、左の手を上へ重ねて斜に見込む。第三は煙管を縦に置き、跡へすさつて腹這ひになり、兩手を頰杖して見得をする。すると煙管は立たないので起上り、小柄を出して小刀を挿すと、其の小柄が立つので、正面を切り、煙管を兩手で突き見得をし、「はアて合點の行かぬ。」と後向になり、身體を反らせて兩手を下につき、天井を見込む。

とかうである。

槍で天井を突く形も面白かつた。幕外の引込みで、貰つた刀の始末に困つて、終に刀を三本さしてしまふところなどにも、古風な工夫があつた。

左團次の演出として、どの詞にも適當な表現のあつたことは勿論である。殊に、作者が「皮肉」で

書いたと思はれる詞が、みんな生きてゐた。一つも死んでゐなかつた。

これを總括すると、「毛抜」の價値は、やはりスペクタクルとしての價値である。讀むものとしての價値ではない。見るものとしての價値である。そして吾人の目に訴へるものは、永遠のノンセンスであり、主觀と客觀との混合である。戯曲家はリアリストであり、劇はリアリズムであらねばならぬとする日本現代の一部の觀客には、一顧の價だにないものかも知れぬが、古い伊太利の即興的な喜劇を劇の本道だとする西洋の一部の進んだ研究者などは、幾多の暗示をこの日本の古劇から探り出すに違ひない。

「劇とは何ぞや。この根本的な問に明快な答を與へるものが、或はこの「毛抜」一幕であるかも知れぬ。「ある」と斷言はしない。しかも、實際「あるかも知れぬ。」とまでは思つてゐる。私がゴオツン・クレエグに學んだ劇に對する態度は實にこれであつた。

舊劇の見方

ユリウス・バッブの書いた小論文に"Was ist uns Kainz?"（「カインツは吾等にとつて何であるか。」）といふのがある。

吾人の課せられた問題は、"Was ist uns Kabuki?"（「歌舞伎劇は吾等にとつて何であるか。」）である。

歌舞伎劇に對する吾人の見方は二つある。卽した見方と離れた見方とがそれである。卽した見方とは、特殊の智識を準備して歌舞伎劇を見る事である。離れた見方とは、特殊の智識を無視して、在るが儘に歌舞伎劇を見る事である。

卽した見方を以てしなければ、歌舞伎劇固有の味は分からない。離れた見方をしなければ、歌舞伎劇の獨立した藝術的價値は分からない。

一言にして「歌舞伎劇の鑒賞」と言ふ。併し、世にこれ程むづかしい鑒賞の對象はない。卽した見方をする爲の特殊な智識、これを遺憾なく得るだけでも、吾人にとつては非常な勞苦と多大な時間とを要する。離れた見方をする爲の特異な情調に對する無感覺、これが又吾人都會の日本人にとつては、到底望まるべからざる事である。

卽した見方を經過した後の離れた見方。これが歌舞伎劇に對する眞の評價だとすれば、吾人は終に歌舞伎劇の鑒賞に望みを絕たなければならぬ。

歌舞伎劇に對する卽した見方は、これを饗庭篁村氏の如き故老の劇評に學ぶか、劇に關する日本の古書に學ぶに如くはない。併し、それらは屢々吾人に甚しい隔靴搔痒の感を與へる。

歌舞伎劇に對する離れた見方を學ぶには、日本の演劇史に通ぜず、日本語を解せざる西洋の藝術批評家のこれに對する忌憚なき批評を讀むに如くはない。

アルフレッド・ケルの「劇術」の中に「日本人」の一章がある。オイゲン・ツアアベルの「近代戯曲論」の第三卷に「伯林中央劇場に於ける日本人の客演」の一章がある。ヘルマン・バアルの「批評」（一九〇一――一九〇三）の中に「サダ・ヤッコ」の一章がある。ルイギ・ラアジの「ヂウゼ」の中にサダ・ヤッコに關する九頁ばかりの文章がある。ハミルトン・フアイフの「アアサア・ヰング・ピネロオ」の中の「戯曲に於ける國民性」の中にも日本劇に對する考察がある。有名なアアサア・シモンズの「戯曲、演技、音樂」の中にも「日本の俳優」の一節がある。これらはいづれもこの世紀の初年に、"C'est La Duse du Japon!"（「これは日本のヂウゼなり。」）と呼ばれた川上貞奴の「日本演劇」に對する思想であるが、かの女は西洋で歌舞伎劇（たとひそれが變態であつても）のみを演じたのであるから、これらを西洋の藝術批評家の歌舞伎劇に對する忌憚なき批評だとする事が出來る。

しかも吾人の見る所を以てすれば、これらの文章は餘りに吾人の「國土」その者を蔑視してゐる。褒めれば「鳥」である、「人形」である。誹れば「猿」である、「野蠻人」である。

吾人は西洋人の鑑賞にも眞に徹底した同感を得る事は出來ない。

唯一つ西洋人の歌舞伎劇に對する批評で、深く吾人の同感を喚起したものがある。それは嘗て東京へ來遊した事のある、伯林博物館の助手クルト・グラアザア氏の日本の舞臺に關する考察である。吾人はこれを木下杢太郎氏の飜譯（讀賣新聞）で讀む事が出來た。

カアル・ハアゲマン氏の感想は、氏が吾人に約束して歸つた「東洋に於ける演劇」の出版を見るまでは、本當に分からない。日獨協會でした講演は、大體論に過ぎなかつたやうである。

森鷗外氏の「舊劇を奈何すべき」「歌舞伎」「舊劇の未來」(我等)、坪内逍遙氏の「歌舞伎劇に對する希望」(歌舞伎)永井荷風氏の「江戸演劇の特徴」(三田文學)、木下杢太郎氏の「日本演劇に對する考察」「舊劇の脚本に就て」(太陽)、小宮豐隆氏の「歌舞伎劇に對する私の態度」(中央公論)などは、吾人の歌舞伎劇鑑賞に深い理論と智識とを與へて吳れた。

或は即して歌舞伎劇を見ようとしてゐる。

或は離れて歌舞伎劇を見ようとしてゐる。

或は即し且離れて歌舞伎劇を見ようとしてゐる。

諸氏の態度は一人一人違ふが、歌舞伎劇を眞面目に味はうとする心に、誰一人として變りはない。

吾人は諸氏の說以上に何者をも加へる事が出來ない。

討論も十分諸氏の間に行はれてゐる。

解決も十分諸氏の中から生れて來てゐる。

歌舞伎劇の當來についても、一道の光明が既に諸氏の間から差して來てゐる。

舊劇の一保存案

舊劇を昔の儘の形で保存しようといふ議には私も賛成です。今のやうな風で興行師の手にのみ任せて置いたら、舊劇は忽ち滅びて――少くとも全く形を變へて――了ひませう。それは舊劇それ自身の爲にも、これから新しく興るべき演劇の爲にも好い事ではありません。この分で行くと、古い物の中へ段々「新しい物」が侵入して來さうですし、「全く新しかるべき物」がやつぱり古い物を少しは取り入れて行かなければならないやうな風ですから、終には中途半ぱな物ばかりが出來て了ふだらうと思ひます。

併し、舊劇保存の案を具體的に立てて見ろと言はれると、扨それが中々むづかしい事で、その方の人間でない私共にはとんと手のつけやうがありません。恐らくこの事業は時代に合つた「新しい芝居」を興す事よりもつと困難な事業でせう。

英吉利にヰリアム・ポオエルといふ人があつて、エリザベザン、ステエジ、ソサイエチィといふ會を組織してゐます。これは沙翁時代の作品をその時代にやつた通りにして見せようといふ會なのです。

そして、沙翁のものなどは是非さうして見せなければならないと主張するのです。ホオエルは一方では論文を書いて自分達の主張を世間に發表し、一方では自ら舞臺に立つて、その實行に力を盡してゐるのです。私はこの會の連中が沙翁の故郷にある沙翁記念劇場で「トロイラスとクレシダ」を演ずるのを見ましたが、勢は兎も角もとして、その熱誠には感服しました。勿論、舞臺は道具なしで、カアテンが下がつてゐるだけです。役者はそのカアテンの眞中の割れ目から出たり、見物席の左右から舞臺へ上がつたりしました。臺詞廻しまでも昔流にしなければならないといふ主張から役者はみんな倫敦一流の卷舌を使つてゐました。

日本の舊劇保存にも、先づホオエルのやうな人が出て來なければならないでせう。役者の中からさういふ人が出て來れば結構ですが、それは先づ望めない事でせう。それ故、舊劇保存の提唱者は自分自ら舞臺に立つ位の覺悟は持つてゐなければならないと思ひます。

私の先輩の中から手近な例を擧げれば、岡鬼太郎氏のやうな方が立つて、一方では主張を世間に叩き、一方では舞臺でそれを實行して見せるのです。或は今の役者の中で、かういふ爲事に心から贊成た人達を集めて、岡氏のやうな人が一種の舞臺監督をするのです。

勿論、會員組織でなければいけません。一般の見物といふものは、新しい芝居に要求を持たないと同じやうに、古い芝居を昔の儘で見ようなどといふ要求を持つてゐるものではありません。勿論、これ

は極一部の人の爲事です。そして、飽くまでも一部の人の爲事でなければならない性質のものです。

勿論、舞臺の設備から、衣裳、小道具、鬘、顏のこしらへ、お囃子の註文からツケの打ち方、役者の動き方から臺詞廻しに至るまで、總て「昔」を調べてやらなければなりません。これは極めて困難な事のやうですが、今の内ならまだ知つてゐる老人連もありさうですから、さういふ人達の敎へと古い劇書の研究とに依つて、可なりな結果が收められさうな氣がします。

唯困るのは脚本の問題で、若し昔の世話狂言などを初から終まで、臺帳通りに忠實にやらうとなると、今日の人間の神經では迚も一日では見切れない事になるかも知れません。さういふ長いものを二日續き位でやるといふやうな事も意味のある試みの一つでせうが、私は寧ろ舊劇の眞髓とも見らるべき部分を、色々な脚本のそこここから選んで、やつて見せて貰ひたいと思ひます。詰まり舊劇の見本を見れば好いのです。長い一つの狂言を二日掛かりで見るよりは、色々な脚本から色々な場面を選んで、それを半日位で見せて貰ふ方が今日の人間には爲になると思ひます。「通して見る」といふ事は、臺帳を讀むといふ事だけで澤山だと思ひます。

勿論、この會に使ふ劇場は出來るだけ舊態を供へた劇場でなければなりません。東京なら差詰め新富座ででもありませうか。次第に依つては、歌舞伎座でも市村座でも好いと思ひます。洋式の劇場は斷じていけません。

勿論、興行師達の贊成を得て、色々な方面からこの事業を助けて貰へれば幸福です。この爲事は「芝居」の發展にとつて、決して惡い事ではないのですから興行師達も必ず贊成して吳れようと思ひます。

それから老優達を顧問にする事も是非必要です。これは昔の事を敎へて貰ふ爲です。併し、舞臺に立つて、實際に爲事をするのは、素人か若しくはこの事業に同情のある若い役者達の方が好いと思ひます。

併し、さうは言ひますものの、前にも言ふ通り、この爲事は中々困難な爲事です。これをやさしい爲事だと思つて始めたら、飛んだ間違ひです。

誰か勇氣を振つて、この難事業に當る人はないでせうか。私に若し「新しい芝居」といふ爲事がなかつたなら、私はきつとこの爲事の爲に立つでせう。

解題

水木京太

本卷には先生が二十年餘に亘つて草された劇評の殆んど全部と、特に歌舞伎劇に就いての研究を輯錄したものとが收められてゐる。劇評家としての先生の全業績を傳へるのみでなく、先生が直面して來た我が劇壇の四半世紀を髣髴せしめる點で、眞摯な興味の對象たり得るものであらう。

それら劇評の大部分は、もと「演劇論叢」の下卷を成すために、先生が生前自ら採錄編輯されたものであるが、一部は既に添削改訂を得て三校を經てゐるのに、中には死後漸く初校の出たものさへある。先生は校正刷に修正加筆をされてゐたので、これらは他の最近刊行物に基いて校訂するより外途がなかつた。丁度第壹卷短篇小說篇に於けると同樣、卷中間々措字假名使ひ等の異る所あるは以上の理由に依る。ことに、編輯者が新に加へた昨年度朝日新聞の劇評の如き、漢字制限のために圏點つきの假名に改められてゐるものも、すべて發表されたままに從つたのである。

先生は一文科大學生として「帝國文學」に據つてゐた明治三十七年頃から、詩、散文詩、飜譯等を發表すると共に、一方演劇方面に於ても戯曲の處女作「非戰鬪員」を公にし更に「鸚鵡公」の筆名で逐號劇評の筆を執られて約二ケ年に及んだが、先生はこれまでの著書に一も採擇することなく、また「演劇論叢」中に收める意圖もなかつた

ので、本卷にも之は割愛した。

やがて三木竹二氏の主宰する「歌舞伎」誌上に、單獨乃至合評の形式で劇評を書くに至つたが、脚本批評に重きを置いた少壯學徒の清新な評言は、老大家の劇評に伍しても斷然光彩を放つてゐた。——本卷の「明治卅八年—卅九年の劇評」は卽ちそれらを一括したものである。「四十一年の劇評」は讀賣新聞の劇評欄を擔當した折の所產であるが、晩年最後の一箇年を專ら東京朝日新聞のために執筆したもの以外の劇評は、すべて先生が新聞に雜誌に所謂フリイ・ランサアとして隨時に寄稿した、その集大成である。——主として執筆した雜誌は「歌舞伎」「演藝畫報」「演藝俱樂部」「新演藝」等、新聞は「東京朝日」「東京日日」「讀賣」「時事」「中央」「二六」等である。

先生は新劇運動の體現者として終始されたが、勿論西洋演劇の盲拜者でもなければ歌舞伎劇の無識者でもない。それは劇評を一瞥するだけでも充分諒解されるが、歌舞伎劇に就いての深き理解造詣の如き、それを專攻する者さへ追隨を許さぬものがある。しかもよく知りよく味ひながら從來の通や見巧者の企及すべからざる卓見の多くを藏してゐるのは、一に先生が之を取扱ふ態度に依るものである。

本卷に輯錄せられた歌舞伎劇硏究の諸文章が明に示すやうに、先生は決して歌舞伎劇のために歌舞伎劇を論ぜられなかつた。宛も飜譯劇を一つの有力な「糧」として過したやうに、歌舞伎劇をも新しき國劇樹立に資すべき一要素を以て目してゐる。東西の演劇に通曉せられた先生には、徒に歌舞伎劇の世界にのみ踞蹐することなく、いはば演劇プロパアともいふべき規準に於て之を鑑賞し批評し得たのである。

歌舞伎劇に對する吾人の見方は二つある。即した見方と離れた見方とがそれである。即した見方とは、智識を準備して歌舞伎劇を見る事である。離れた見方とは、特殊の智識を無視して、在るが儘に歌舞伎劇を見る事である。——即した見方を以てしなければ、歌舞伎劇固有の味は分からない。離れた見方をしなければ、歌舞伎劇の獨立した藝術的價値は分らない。」と言へられた先生は、「舞臺の色彩」等の研究でこの離れた見方をしてゐられるばかりでなく、各劇評を通じてこの態度を持されたものである。而して歌舞伎劇に先生を得てはじめて客觀的にその藝術的價値を闡明にされる機會に接したと云ふも敢て過言でない。

要するに劇評家としての先生は、その豐饒なる感受性、その精緻なる觀察その卓越せる鑑識、その透徹せる判定等、批評家の本質的資格に於てすぐれてゐるばかりでなく、歌舞伎劇に對する演劇的視野を擴げた第一人者として其功績を讃へらるべきである。

昭和六年十一月十日印刷
昭和六年十一月十五日發行

非賣品

小山内薫全集第七卷

第七回配本

著作者　小山内薫

發行者　東京市日本橋區通三丁目八番地　和田利彦

印刷者　東京市日本橋區通三丁目八番地　澤野武馬

印刷所　東京市小石川區諏訪町五六番地　常磐印刷所

發行所　東京市日本橋區通三丁目八番地　春陽堂　振替東京一六一七　電話日本橋五一・六四一　三七八八

